nummer 2-3 jaargang 34 februari-maart 1999 f 15,-/Bfr. 300

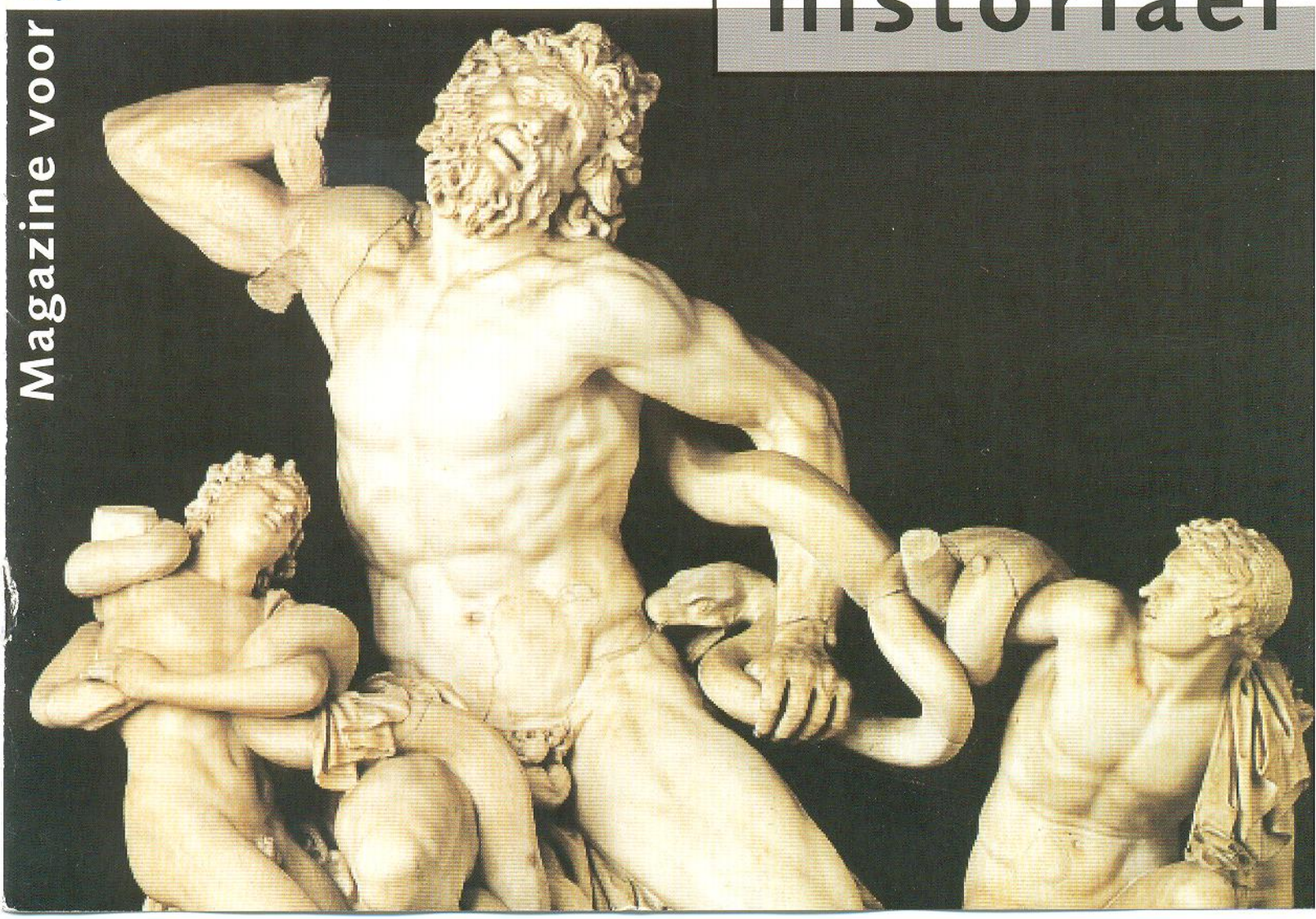
Magazine voor geschiedenis en archeologie

THEMANUMMER:

Rome Recycled
Hergebruik van het verleden in de eeuwige stad

Oud en nieuw, antiek en modern Rome als toetssteen van de tijd het droompaleis van Nero De oude en nieuwe Sint-Pieter Bernini en het Barokke Rome De vele gezichten van de obelisk Het standbeeld als politiek wapen reizen naar Roma

Spiegel historiael



THEMANUMMER: ROME RECYCLED. HERGEBRUIK VAN HET VERLEDEN IN DE EEUWIGE STAD

54 Rome / K. van Berkel en P. Rietbergen

55 Van tijd naar eeuwigheid: Rome / P. Rietbergen

65 Het Gouden Huis van Nero, een verdwenen droompaleis / P.G.P. Meyboom

74 Het voortbestaan van de oude Sint-Pieter / S. de Blaauw

80 Bernini geeft Rome een nieuwe beeldtaal / B. Treffers

90 De obelisken van Rome / K. Van Berkel

99 Een beeld voor Bruno. Het monument als politiek wapen / L. van Hasselt

105 Het Nederlands Instituut te Rome. Een historische rondleiding / H. de Valk

64 e.v. Kaders: Nederlanders in Rome / P. Rietbergen

Woord vooraf

Rome 1978. Ik bezoek de eeuwige stad voor het eerst. Even daarvoor is Paus Johannes Paulus I gestorven na een zeer kort pontificaat van amper een maand. De kardinalen zijn in conclaaf als ik de Sint-Pieter betreed. Plotseling een geweldig aanzwellend geroezemoes, iedereen snelt naar buiten en daar komt uit het ijle schoorsteenpijpje dat uit de Sixtijnse kapel steekt de 'fumo bianco'. Grote opwinding maakt zich van de menigte meester. Maar dan schalt een metalen stem in meerdere talen uit de luidsprekers: 'Ladies and gentlemen, we can confirm that the smoke was black.' De menigte zucht teleurgesteld, en verbouwereerd-geamuseerd drentel ik weg. 'Roma locuta, causa finita'. Zo eenvoudig stelde Augustinus het ooit in de 4de eeuw. Er verstreken ruim tien eeuwen, maar Rome kijkt niet op een eeuwtje.

De volgende dag hoorden we op het balkon van het Nederlands Instituut te Rome (NIR) een vervaarlijk gekrijs uit alle radio's en tv's: 'Non italiano! Non italiano! Non italiano!' En dat ging nog uren door. Het conclaaf had voor het eerst in ruim vier eeuwen een niet-Italiaan tot paus gekozen. De laatste niet-Italiaan was de Nederlander Adriaan Boeyens geweest, op de stoel van Petrus gezet door zijn leerling keizer Karel v. 'Habemus Papam Carolum Wojtyla qui sibi nomen imposuit Ioannem Paulum II' kopte de L'Osservatore Romano in een speciale editie. Langzaam begon ik iets van traditie, iets van eeuwigheid, kortom iets van Rome te bevroeden...

Daarmee was ik niet de eerste. Dat balkon van het Istituto Olandese had al honderden Nederlandse wetenschappers en kunstenaars gedragen, die net als ik nu beseften dat ook alle cultuurhistorische wegen naar Rome leiden. Het instituut is al vele jaren een onmisbare pleisterplaats voor deze onderzoekers. Het is voor ons dan ook een eer dat het NIR en de Vereniging van Vrienden van het Istituto Olandese ruimhartig hun medewerking wilden verlenen aan dit bijzondere themanummer. Onze dank gaat met name uit naar Peter Rietbergen, voorzitter van de Vereniging van Vrienden, en naar onze eigen Klaas van Berkel, die samen het gastredacteurschap op zich hebben genomen. Wie nooit in Rome is geweest, zal na lezing van wat zij tot stand brachten onmiddellijk een reis willen boeken. En wie er wel al is geweest, wil zo snel mogelijk terug. Want, om met Goethe te spreken, 'wie eens in Rome is geweest, kan nooit meer helemaal ongelukkig worden'.

Frans Anzion

Op Internet is meer informatie te vinden over de onderwerpen die in dit nummer aan de orde komen. Met behulp van onze 'Spiegellinks' kunt u eenvoudig uw eigen zoektocht beginnen; wij hebben voor u al een aantal boeiende of handige 'sites' gevonden. Vraag ze dus aan per e-mail! s.h@inter.nl.net

Op het omslag

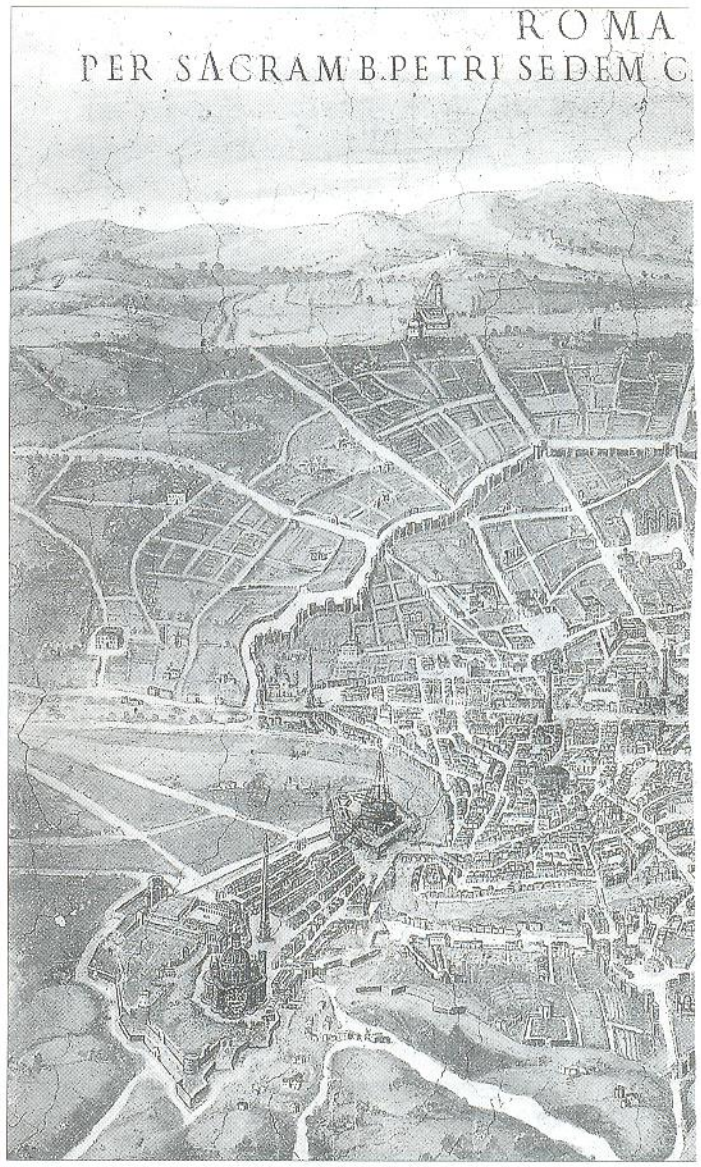
De Laocoön-groep uit het Vatikaans Museum. Dit beroemde beeldhouwwerk, dat nog door Plinius werd beschreven, werd in 1506 te Rome opgedolven en had een ongekend grote invloed op de ontwikkeling van de kunst; het wordt wel de 'schepper van de Barok' genoemd. Laocoön was volgens Vergilius' Aeneas een Trojaanse Apollo-priester, die zijn stadgenoten ervan wilde weerhouden het houten paard binnen de muren te slepen. Athene, beschermgodin der Grieken, zond toen twee monsterlijke slangen die de priester en zijn zoons verstikten.



Romulus en Remus op een altaar uit de 2de eeuw. De tweeling, zonen van Mars en de Vestaalse maagd Rhea Silvia, werd in een mand op de Tiber gezet, gered door een wolvin en opgevoed door de herder Faustulus. Toen ze opgegroeid waren, straften zij de overweldiger Amulius, en Romulus richtte Rome op en werd de eerste koning van de stad. Foto archief SH.

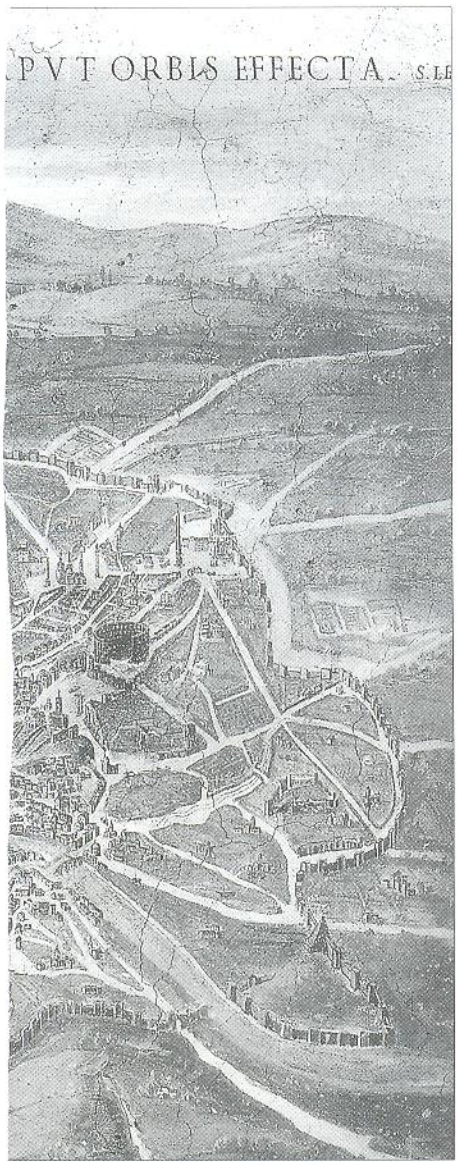
KLAAS VAN BERKEL EN PETER RIETBERGEN

Rome



'Lopende door Rome wordt men constant bedrogen'. Het was mei 1997, op het Nederlands Instituut te Rome en aan het woord was een student uit Amsterdam. Zij was in Rome voor haar doctoraalscriptie en hield nu haar instituutsreferaat over de vroeg 20ste-eeuwse restauratie van de Santa Sabina door een van de bekendste architecten uit de tijd van het fascisme, Antonio Muñoz. Was die kerk nu een goed voorbeeld van een vroeg middeleeuwse basiliek, of bedroog de schijn en zien we in werkelijkheid juist een door fascistische principes gerestaureerd en vormgegeven kerkinterieur? Rome is zo vaak wat het niet lijkt te zijn, alle tijden lopen er door elkaar. Vaak zijn elementen uit het verleden door een latere tijd hergebruikt zodat de stad oud lijkt waar zij dat niet echt is, en soms zijn er nieuwe elementen aan toegevoegd die juist de ouderdom van de stad benadrukken – zoals bijvoorbeeld de pijnbomen en cipressen langs de Via Appia, jonge toevoegingen die de weg alleen maar een eerbiedwaardiger aanzicht geven. Wie in de stad om zich heen kijkt, wordt vaak op die manier op het verkeerde been gezet. Op het moment dat de Amsterdamse studente die sensatie onder woorden bracht, werd het idee voor dit themanummer geboren. (Caroline Gualthérie van Weezel is inmiddels afgestudeerd op de scriptie *Terug naar de oorsprong. De kerkrestauraties van Antonio Muñoz (1912-1936)*. Haar scriptie begint met de uitspraak waarmee zij ook haar instituutsreferaat begon, en die hierboven is geciteerd).
Een andere ervaring, uit dezelfde tijd. Een groep studenten, deelnemers aan een cursus verzorgd door het eerder genoemde Nederlands Instituut, reist van Rome naar Florence en merkt bij aankomst hoezeer die steden verschillen. In Rome liggen alle tijdslagen door elkaar, elementen uit de Oudheid zijn opgenomen in bouwwerken uit de Renaissance, fascistische stedenbouwers hebben met niets ontziende dadendrang grote delen van het oude Rome weggebroken om er gebouwen neer te zetten die juist weer onomwonden refereren aan de glorie van het eerste Rome. In Florence, althans de oude stad, lijkt alles daarentegen uit een en dezelfde periode te stammen, ruwweg de late Middeleeuwen en de vroege Nieuwe Tijd. Daarna lijkt de tijd er bijna stil te hebben gestaan. Terwijl Florence zo een openluchtmuseum is geworden, is Rome een levende stad met een veelheid van historische lagen geworden, een historische stad in de eigenlijke zin van het woord.

Sensaties en ervaringen als de bovengenoemde maken Rome een stad van een geheel eigen soort. Het zegt niets ten nadele van Londen, Parijs of Berlijn als men beweert dat er maar één stad in de oude wereld is, die zo tastbaar en visueel demonstreert hoe het verleden opgenomen kan zijn in het heden. Hoe door het hergebruik van ideeën, voorstellingen, plaatsen en materiële brokstukken uit het verleden een nieuw en rijker heden kan worden opgebouwd, hoe het nageslacht zich een reëel of denkbeeldig verleden kan toeëigenen en er iets uit kan construeren dat tegelijk oud en nieuw, antiek en modern is. Nergens dringt daardoor het verleden zich zo aan de bezoeker op, zonder dat de last ervan te zwaar wordt of het levende verleden erdoor verstikt wordt. Over dit Rome, waar de lagen van de geschiedenis er niet alleen in hun verscheidenheid zijn, maar ook in elkaar grijpen, over dit Rome, dat daarmee als het ware de materialisatie van de geschiedenis is, gaat dit themanummer. Na een inleidend artikel laten vijf auteurs zien hoe in verschillende periodes die toeëigening en dat hergebruik van het verleden verlopen is, of het nu om de bouw van een keizerlijk droompaleis, de herbouw van de Sint-Pieter, de beeldentaal van Bernini, de wederoprichting van faraonische en keizerlijke obelisken of het weer symbolisch veroveren van een plein in de oude stad gaat. Het nummer is tot stand gekomen in samenwerking met het Nederlands Instituut te Rome en de Vereniging van Vrienden van het Nederlands Instituut en om dat Nederlandse aspect te onderstrepen, zijn tussen de artikelen door ook enkele vignetten over Nederlanders in Rome gestrooid. Een boeiende bijdrage over de geschiedenis van het Nederlands Instituut zelf sluit dit themanummer af.



Danti's fresco van Rome halverwege de 16de eeuw in de Vaticaanse Bibliotheek. Uit M. Aston, Panorama of the Renaissance (Londen 1996).

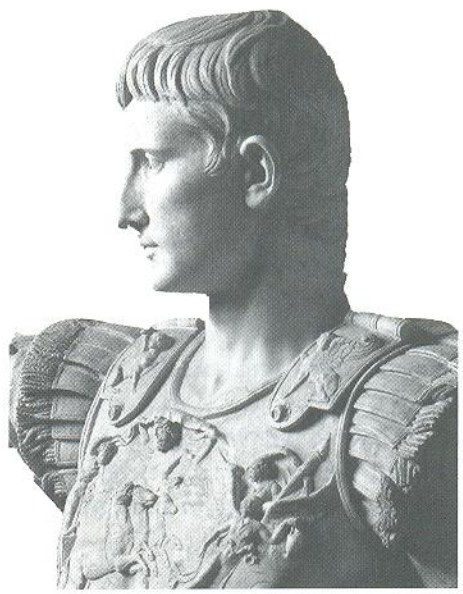
PETER RIETBERGEN

Van tijd naar eeuwigheid: Rome

Roma aeterna: vanaf het moment dat het dorpje aan de Tiber de hoofdstad van de wereld werd, is het predicaat 'eeuwig' aan Rome verbonden. Telkens weer putten de opeenvolgende generaties legitimatie, inspiratie en een zelfbeeld uit de brokstukken van het Romeinse verleden. Rome is de toetssteen voor ons gevoel van tijd.

Het begin was bepaald niet bijzonder. Rome ontstond zoals talloze steden in die boeiende periode van de geschiedenis tussen ca. 8000 en 800 v.Chr. waarin overal in de Euro-Aziatische wereld agrarische samenlevingen zich concentreerden op een economisch-infrastructureel gunstige locatie – een doorwaadbare plaats in een rivier, een kruising van handelswegen – en met een verdedigbaar centrum, dus liefst een berg of toch minstens een heuvel.
Zo was het oudste Rome een van honderden vergelijkbare stadsstichtingen. Waar nu het Forum ligt, daar waar de weg naar zee, naar het zout, de weg kruiste naar de heuvels, naar het vee, woonden waarschijnlijk de mensen. Op de Capitolijnse rots bouwden ze het symbool van hun stad, hun tempel, de link tussen aarde en hemel, tussen tijd en eeuwigheid, zoals de Grieken die bouwden op de *acropoleis* van hun steden en de Joden op de berg in het door hen veroverde Jeruzalem.
Geklemd tussen twee meer ontwikkelde culturen, die van de Etrusken in het noorden en van de Griekse kolonisten in het zuiden, ontwikkelde zich de stad, in een proces van agressie ten opzichte van diezelfde culturen. Misschien omdat de condities voor Rome eigenlijk niet zo gunstig waren: voor een groeiende bevolking leverde de Romeinse 'campagna' te weinig voedsel.

Dat gegeven is, 2500 jaar lang, een van de basiselementen in de geschiedenis en daarmee in de ontwikkeling van Rome geworden: de stad was op verovering aangewezen. Zij werd, naarmate de bevolking groeide, een parasiet op haar steeds grotere omgeving. Zolang het imperium bestond, kon Rome groeien, totdat het, in de 2de en 3de eeuw na Chr., rond de één miljoen inwoners telde, die grotendeels leefden van publieke voedseluitdelingen. Toen het imperium in de 4de en 5de eeuw inkromp, daalde de bevolking drastisch, tot circa 40.000 inwoners.



Kop van Augustus 'Ik trof deze stad in baksteen aan, en laat hem in marmer achter'.

Pas 1000 jaar later, rond 1500, begon er weer een langzame groei, toen de pausen de pauselijke staat schiepen die nu het 'lichaam' vormde waarop Rome kon parasiteren. Een verder gaande groei werd pas mogelijk nadat, na 1870, de stad het hele koninkrijk Italië als economische context kreeg. In al die millennia is een gezonde economische basis niet gecreëerd – bijna alsof de machthebbers steeds een afhankelijke hoofdstad wilden, waarin de bewoners geen eigen politiek konden voeren.

Caput orbis terrarum Allengs ontstond, vanaf de 4de en 3de eeuw v.Chr., het 'Romeinse rijk', dat eerst Italië opslokte, vervolgens de Middellandse Zee-handel accapareerde door Carthago te bedwingen, toen Griekenland en het Nabije Oosten onder zijn macht bracht, waaronder het graanrijke Egypte, en tegelijkertijd Gallië en het Iberisch schiereiland veroverde. Rond het begin van onze jaartelling gaf de dichter Vergilius in zijn *Aeneas* aan dit rijk een ontstaansmythe en een toekomstvisie: 'hic ego nec metas rerum nec tempora pono: imperium sine fine dedi'. De heerser onder wiens bewind deze ideologie werd gecodificeerd, was Augustus. Tijd en eeuwigheid waren voor hem belangrijke propagandistische elementen. Een van de grootste projecten die hij in het ceremoniële deel van Rome tot stand bracht, was de aanleg van een gigantisch 'horologium', een zonne-uurwerk met een diameter van bijna 1000 meter dat geen praktisch nut had maar een teken beoogde te zijn van Rome's pretenties: Augustus' grafmonument, geplaatst op de kosmische coördinaten van zijn geboortetijd, en de 'ara pacis' (vredesaltaar) waren erin opgenomen. Het centrum werd echter gevormd door een stenen naald, een 'gnomon'. Hiertoe diende een van de vele obelisken die uit Egypte werden aangevoerd: de symbolen van een cultuur die de Romeinen, via de Grieken, als een verwijzing naar de eeuwigheid en zijn geheimen beschouwden – volgens Propertius bracht immers de gehele natuur datgene naar Rome wat zij op deze wereld aan wonderen wrocht. Aan de voet van de 'gnomon' stond de wereldbol, weergave van Rome's ruimte; rond deze spil verankerde het geheel van het horologium Rome's ruimte in de tijd, die de Romeinen zich hadden toegeëigend door, via Aeneas, afstamming te claimen van Troje, van de beschavingen van het Nabije Oosten.

Zo werd Rome, in de woorden van Ovidius, het 'aurea Roma', de gouden stad – vergeten we niet dat het normale bouwmateriaal, het travertijn, zeker in ochtend- en avondlicht een goudgele glans krijgt – noemde Tibullus de stad 'aeterna' en sprak Livius over de 'caput orbis terrarum'.

Het zij toegegeven: de eerste Christenen deelden dit perspectief niet. De evangeliecommentator Iuvencus schreef in Vergiliaanse hexameters, die ik hier onbeholpen vertaal:

Onsterfelijk is niets in 't ondermaanse:
noch d'aarde zelf, of 's mensen rijken,
noch eeuwig Rome.



Bloedbad te Rome, aangericht door het triumviraat van Octavianus, Antonius en Lepidus als bloedige wraak op Brutus en Cassius na hun moord op Caesar. Door Antoine Caron, 1566. Hij scharrelt op dit doek alle bekende monumenten bijeen. Het driemanschap zit midden in het Colosseum, daarachter de pyramide van Cestius, en daar weer achter het Pantheon. Links de obelisk van het Vaticaan en rechts het Septizonium, een onder Sixtus v afgebroken toren. Louvre, Parijs.

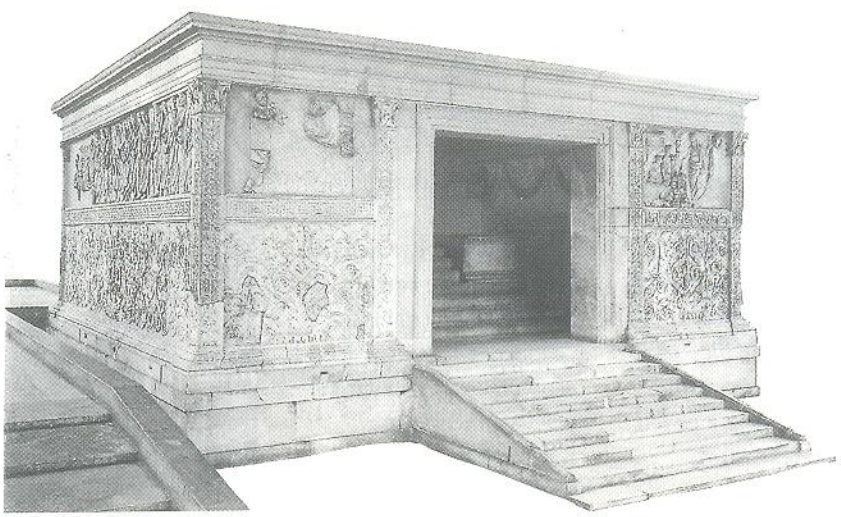
Toch was het, dunkt me, geen wonder dat de christenen zich uiteindelijk in de bestaande traditie van continuïteit plaatsten. Nadat zij eenmaal vanuit hun sectarische wortels de sprong naar Rome hadden gemaakt en daar, ondanks de concurrentie met zoveel andere religies de positie van staatsreligie hadden verworven, was dat gezien de machtsaanspraken van de pausen en christelijke keizers onvermijdelijk. Al in de 5de eeuw wordt tijdens het pontificaat van Sixtus III een mozaïek aangebracht op de triomfboog van de Sta Maria Magggiore, dat de opdracht van de jonge Jezus in de tempel toont – maar de tempel die afgebeeld is, is die van Venus, de stammoeder van het eerste keizerhuis, in Rome zelf, en dat was nu juist de zogenaamde 'templum urbis', waar de cultus van 'Roma aeterna' gevierd werd.

Tot in de Karolingische tijd stond vrijwel het gehele antieke Rome nog overeind – zij het tot ruïne vervallen – ten dele ook omdat bepaalde monumenten al geheel met de christelijke historiciteit in overeenstemming gebracht waren: het ruiterstandbeeld van Marcus Aurelius werd allerwegen gezien als dat van Constantijn, de eerste christelijke keizer.

Dit perspectief werd al spoedig tot ideologie gecodificeerd. Toen de eerste handleiding voor pelgrims werd opgesteld en de eerste geschiedenissen van de wereld vanuit christelijk perspectief werden geschreven, lazen de gelovigen – zoals in de *Mirabilia Urbis Romae* – hoe de ark van Noach op Italiës kust gestrand was, hoe Noachs kleinzoon een stad gesticht had op een heuvel van het latere Rome, hoe op basis van die beginsituatie Romulus tot zijn daad was gekomen, en hoe daaruit het imperium was gegroeid dat nu christelijk was. Maar het was eigenlijk altijd al christelijk geweest: de anonieme auteur van de *Mirabilia* wijst zijn lezers erop dat Augustus eens een visioen had van de maagd, waarin zij, reeds vóór Christus' geboorte, de komst van het kind aankondigde, en hoe de heerser van de wereld op de knieën viel. Zo stond Rome, opnieuw, in een lijn van tijd naar eeuwigheid, maar nu naar de oorsprong van de mens zoals de christenen die vanuit hun Bijbel kenden.

Rome, gesymboliseerd in zijn monumenten, moest dus blijven zoals altijd. Cassiodorus oreerde al: 'eigenlijk moeten slechts eerbied en bewondering Rome's schoonheid beschermen: heel Rome is een wonder'. En dat wonder ging de wereld rond. Uit Ierland, het einde van de toenmalige wereld, niet alleen van de christelijke maar ook van de geografisch-denkbare en -gedachte wereld, is ons een tekst overgeleverd waarin het Colosseum, het symbool bij uitstek van de grootsheid van Rome, spreekt:

Klein waart ge, Rome, toen ge mij bouwde, maar kleiner nog zult ge zijn als ge me afbreekt.
Zolang als Colisaeus er is, is Rome er.
Wanneer hij ten onder gaat, gaat Rome ten onder. Wanneer Rome ten onder gaat, gaat de wereld ten onder.

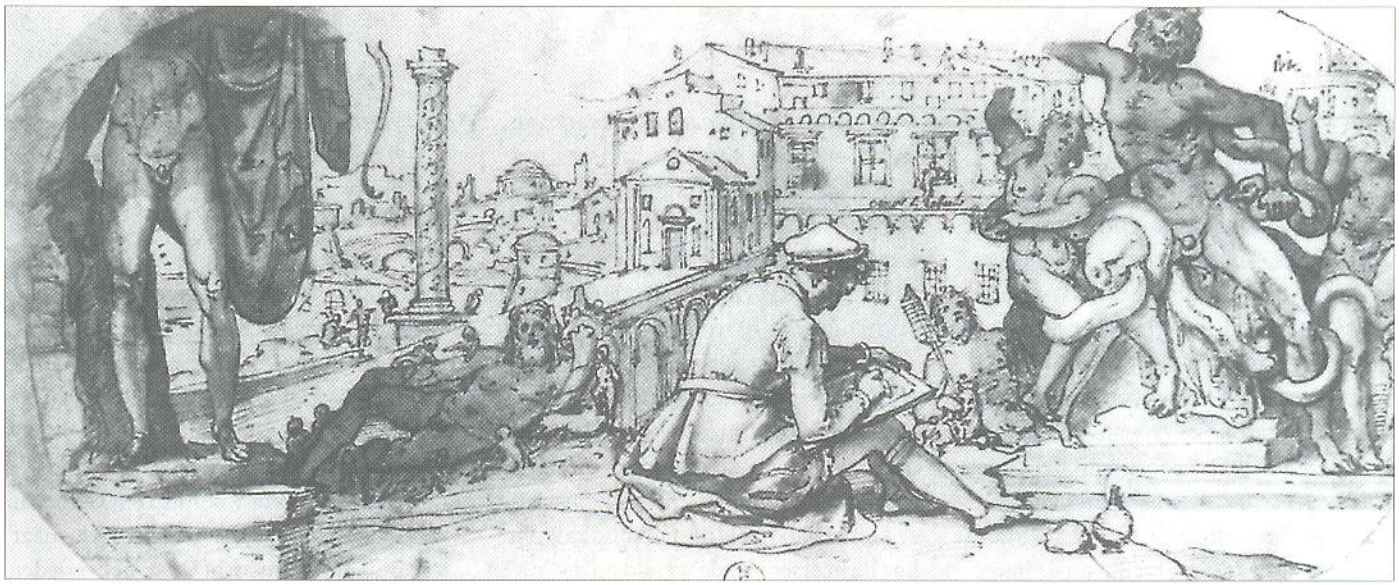


Een belangrijk monument is de Ara Pacis Augustae of Vredesaltaar, door de senaat op het Campus Martius opgericht ter ere van Augustus' behouden terugkomst uit Spanje en in 9 v.Chr. door de keizer zelf ingewijd. Uit P. Conolly, H. Dodge, Stad in de Oudheid (Keulen 1998).

Translatio Gedurende een millennium eigenden de pausen, leiders van de christelijke wereld die zich de opvolgers van de Caesars waanden, zich de erfenis van de Caesars toe. Het antieke Rome werd voortdurend hergebruikt, voor kerken en paleizen, en ook voor woonhuizen. Soms uit spaarzaamheid en materiaalgebrek, maar meestal omdat men, bewust, het verleden als legitimatie van het heden wilde laten zien, de continuïteit wilde demonstreren. Zo is er dan ook in de 15de of 16de eeuw in Rome van een plotselinge 'Renaissance' eigenlijk geen sprake. Hoogstens kan men zien hoe elke generatie in deze stad haar eigen visie op het verleden formuleerde, en daarmee haar eigen beeld van het oudste, het antieke Rome schiep.

De architectonische context van de grote 16de- en 17de-eeuwse fonteinen, van de *Aqua Felice* tot de *Aqua Paola*, zou niet bedacht zijn als het enorme brokstuk van het *Septizonium* geen voorbeeld was geweest. Rafael en Michelangelo zouden in de 16de eeuw de nieuwe Sint-Pieter niet hebben kunnen bedenken als zij niet de ruïnes van het oude Rome voor ogen hadden gehad. Het Vaticaans Paleis, in zijn vorm van de *Cortile del Belvedere*, zou niet ontstaan zijn zonder constante confrontatie met en een interpretatie van het Colosseum en de intussen deels ontdekte *Domus Aurea* van Nero.

Het plein dat vanaf 1660 met zijn colonnades de entree moest vormen voor de nieuwe basiliek en het nieuwe paleis is gefundeerd in de ideale pleinvorm uit de antieke oudheid – de Grieks-hellenistische oudheid, wel te verstaan, die het oude Rome zich al had toegeëigend! Waar Augustus' 'horologium', als context van zijn heersersgraf en zijn vredesaltaar en met als centrum zijn obelisk, een ruimtelijk-tijdelijke pretentie had gehad waarin de goddelijke keizer zijn rijk beheerste en beschermde, had het Pietersplein die ook. Door Gods genade opgenomen in de

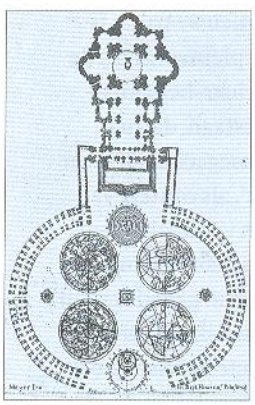


Een Renaissance-kunstenaar tekent naar klassieke voorbeelden. Links de Belvédère van Apollo, rechts de Laocoögroep. Tekening door Taddeo Zuccaro, midden 16de eeuw. Uffizi, Florence.

beschermende colonnade-armen van een plein dat een obelisk als centrum had – maar deze bekroond door het kruis – bereikten de gelovigen de kerk die de hoofdkerk van de enige Kerk was. Zij, de wereld, bereikten zo het heil dat hen van de tijdelijkheid naar de eeuwigheid voerde. Dat deze eeuwigheid toch veeleer in de hemel realiteit zou worden, terwijl voor de oude Romeinen de 'eeuwigheid' van de aardse verworvenheden een belangrijker rol speelde, is voor de mythe van Rome minder relevant: voor zover er op de christelijke aarde iets eeuwig was, was dat toch deze stad.

Het plein is in dit verband overigens van nog symbolischer betekenis. Als het aan de Nederlandse ingenieur Cornelis Meyer zou hebben gelegen, zou op deze plaats, naar zijn zeggen de culminatie van de wonderen van Rome, tijdens het pontificaat van Innocentius XI de 'translatio'-gedachte van keizerlijk naar pauselijk Rome zijn visuele voltooiing hebben gekregen: hij wilde de idee van een gigantisch horologium zoals dat van Augustus in het plaveisel van het nieuwe plein herhalen, met een weergave van het oude en het nieuwe, het Ptolemaeische en het Brahiaanse, Copernicaanse en Cartesiaanse beeld van de kosmos, geflankeerd door reusachtige kaarten van de aarde en de hemel, tijd- en windmetingsschalen, et cetera.

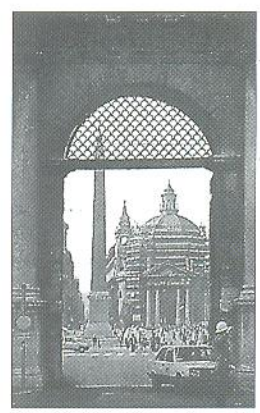
De pausen van de 17de, 18de en 19de eeuw bouwden letterlijk en figuurlijk verder aan het mythische imago, de stad vullend met hun evocaties van een eeuwigheid die de antieke en de christelijke wortels telkens samenbrachten in een nieuwe, naar de normen der eigen tijd zingevende synthese. Dat deze zich aan ons voordoet als barok dan wel classicistisch of, vanaf de vroege 19de eeuw, soms als neo-vroeg-christelijk of neorenaissancistisch is slechts een teken van de mogelijkheid en misschien zelfs de noodzaak die Rome ervoer om, uit zichzelf puttend, zichzelf ook voortdurend te her-bevestigen.



Het plan van Cornelis Meyer om de Piazza di San Pietro te versieren met mozaïeken de hemel en de aarde met de wereldschema's van Ptolemaeus en Tycho Brahe, en zo het horologium van Augustus emulerend. Uit E. Iversen, Obelisks in exile (Kopenhagen 1972).

Latinitas Relevant voor de mythe – niet voor haar ontstaan, maar voor haar voortbestaan – is wellicht wat Stendhal suggereerde: dat het eeuwige Rome de schepping is van een groep die een toneel zocht om er zijn kennis van het Latijn op te etaleren, kennelijk implicerend dat Rome de uitvinding is van de humanisten der Renaissance. Lorenzo Valla constateert dat op de plaats waar de ware religie haar centrum heeft ook de ware cultuur triomfeert – en die ware cultuur is de 'Latinitas'. Door de constante interactie tussen de stad en haar bezoekers, haar gebruikers, van pelgrims tot kunstenaars en geleerden, is Rome een beeld geworden dat Europa's geletterde bovenlaag een toetssteen bood voor het gehalte van de eigen cultuur, voor dat complex van waarden en waarderingen dat de Duitse intelligentsia in de 18de en 19de eeuw 'Bildung' ging noemen.

Van de grootste relevantie voor de mythe zijn dus de beelden die reizigers en bezoekers in de loop der eeuwen hebben opgeroepen. Wanneer Jakob Burckhardt in 1838 uit Rome vertrekt, neemt hij

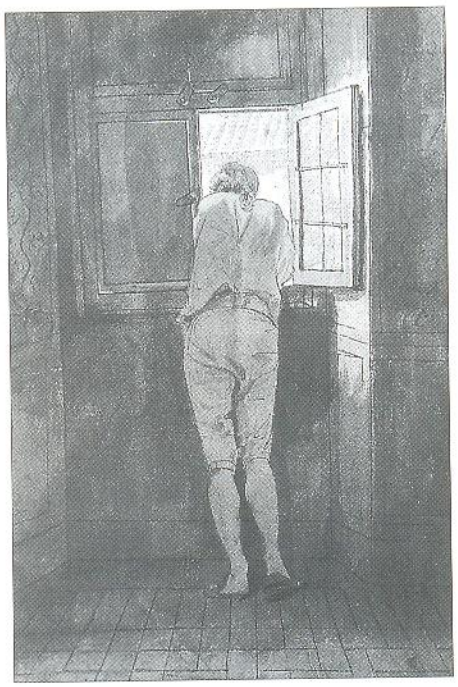


zich heilig voor er te zullen terugkeren. Als de diligence voor de pascontrole stilstaat bij de Porta del Popolo, stapt hij daarom nog éénmaal uit en gaat, plechtig-bezwerend, drie schreden terug, de hoge donkere poort onderdoor, naar het plein dat hem en al eeuwenlang zovele anderen had verwelkomd bij het eerste bezoek aan Rome. Een daad van bijgeloof, zoals men nu muntjes werpt in de Trevifontein. Italië, Rome heeft hem de ogen geopend, en sedertdien leeft in hem de heimwee naar 'de gouden tijd, de harmonie der dingen'; hij vervolgt: 'die zogenaamde controversen van nu laten me volledig onverschillig!' Rome is voor hem en, denk ik, voor zeer velen voor en na hem het levende verleden, de herinnering aan een wereld die als realiteit voorbij is, maar het als ideaal niet mag zijn.

In 1881 keert Burckhardt terug. Hij is dan de zestig gepasseerd en heeft zijn passie voor Italië en Rome vertaald in zijn meesterwerk *Die Kultur der Renaissance in Italien*. Wel constateert hij veranderingen. Toch meent hij dat 'dit indrukwekkende volk, deze eerstgeborenen van Europa', zelfs nu zij in politiek opzicht zo infantiel blijken te zijn, zelfs nu het hun slecht gaat, nog steeds een land bewonen 'waar de menselijke plant beter gedijt dan overal elders'. Ontegenzeglijk weerspiegelt het Romegevoel van Burckhardt de archetypische verwoording van Europa's Rome-emotie, een verwoording die de hele 19de en deels ook de 20ste eeuw zou inspireren: de emotie van Goethe. Die had in 1786 zijn *Italienische Reise* gemaakt, na jarenlang bijkans ziek te zijn geweest bij de gedachte alleen al daar te mogen komen, 'Rom zu haben', misschien juist omdat zijn geest van zijn vroegste jeugd af met Rome-beelden gevuld was: beelden in tekeningen, gravures, gipsen en sculpturen. Als hij eenmaal door de Porta del Popolo de stad betreedt, roept hij, inwendig, uit: 'Ja, ich bin endlich in dieser Hauptstadt der Welt angelangt'.



J. Burckhardt en de Porta del Popolo.



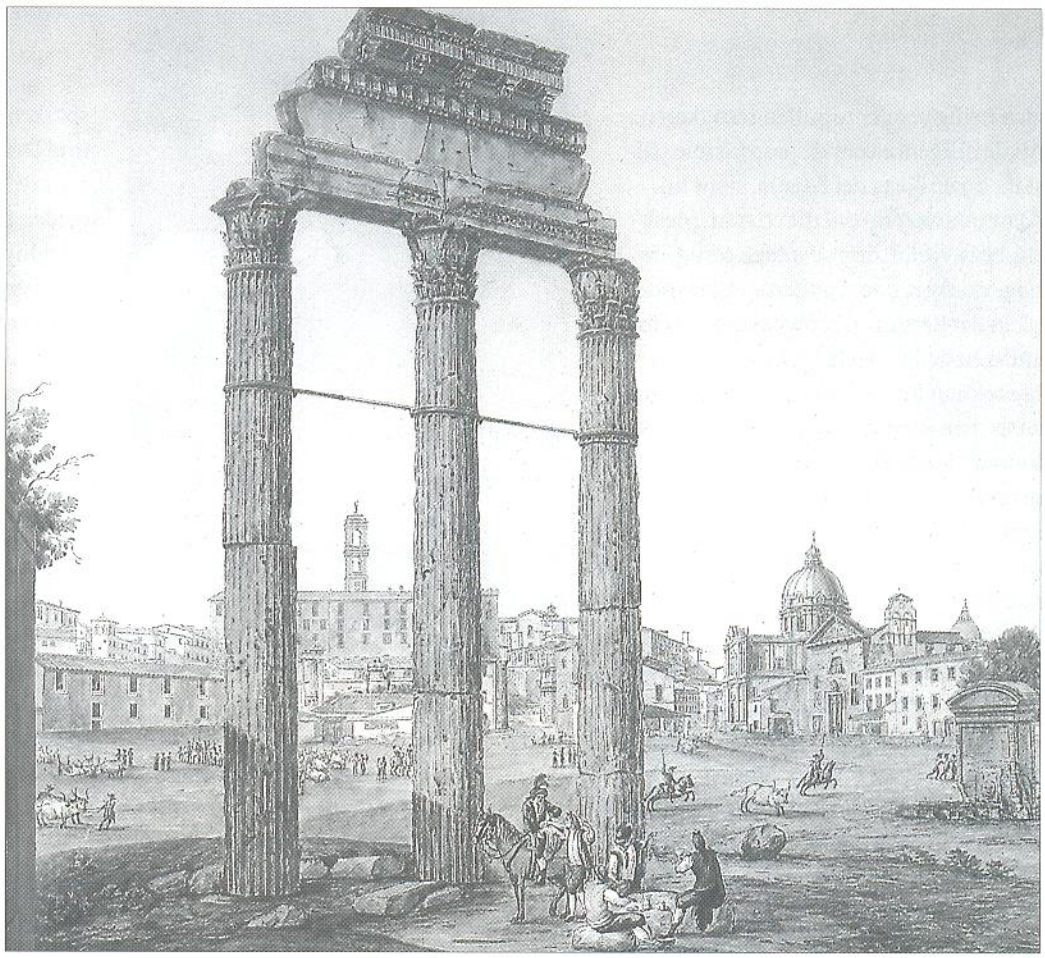
Goethe: 'an diesem Ort knüpft sich die ganze Geschichte der Welt an', Aquarel van Goethe in zijn tijdelijke behuizing aan de Corso, door J.H.W. Tischbein 1786/1787.

Toch beklemt de stad hem ook. Rome is immers niet één, maar vele steden, elk uit een andere tijd. Goethe heeft dan ook moeite te volgen 'wie Rom auf Rom folgt, und nicht allein das neue auf das alte, sondern die verschiedenen Epochen des alten und neuen selbst aufeinander'. Dit levende organisme van duizenden jaren oud laat zien hoe iets voortdurend kan veranderen en toch tegelijk ook fundamenteel zichzelf blijft – niet tijdelijk maar eeuwig. Alléén in Rome leert men de geschiedenis zoals ze geleerd moet worden: men neemt de tijd in zich op, zodat deze vervolgens vanuit de beschouwende mens zelf tot begrip wordt, begrip van een bepaalde essentie: 'Ich will Rom sehen, das bestehende, nicht das mit jedem Jahrzehnt vorübergehende.' Maar Goethe constateert ook: 'an diesem Ort knüpft sich die ganze Geschichte der Welt an', zodat deze ervaring van de essentie der geschiedenis 'nicht allein vor der römischen Geschichte, sondern vor der ganzen Weltgeschichte (gilt)'. Mocht men nu denken dat deze woorden slechts de wat dweperige uitspraken zijn van een jongeman vol 'Sturm und Drang', dan doet men er goed aan eens te lezen wat, iets meer dan 200 jaar eerder, de Duitse pelgrim Rabus schreef toen hij ter gelegenheid van het Heilig Jaar 1575 de stad bezocht: 'Rom ist einem jeglichen das, was er sich selber ist' – geen laat-18de-eeuwse romantische ontboezeming maar een nuchtere constatering die getuigt van verrassend psychologisch inzicht.

De hele 19de eeuw vindt men, in openlijke of bedekte termen en al dan niet in een bewuste echo van het Goetheaanse prototype, eenzelfde emotie terug bij bezoekers en beschrijvers. In 1852 reist Ferdinand Gregorovius voor het eerst naar Rome, en begint er zijn dagboek. In oktober 1854 schrijft hij: 'Ich muss etwas Grosses unternehmen, was meinem



Allegorie van Rome met de symbolen van de geestelijke en wereldlijke macht. Fresco in het Palazzo Ruspoli. Uit C. Cresti, C.Rendina, Palazzi of Rome (Keulen 1998).



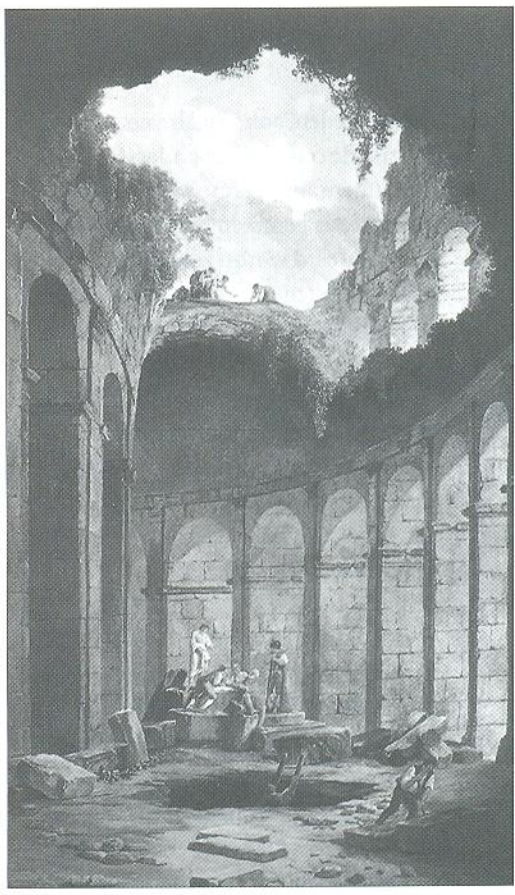
Leben Inhalt gäbe'. Dat wordt de *Geschichte der Stadt Rom im Mittelalter.* Het idee kwam bij hem op, zo noteerde hij: 'ergriffen vom Anblick der Stadt, wie sich dieselbe von der Inselbrücke S. Bartolomeo darstellt' – het Tibereiland was toen, meer nog dan nu, een van de meest 'middeleeuwse' stukjes van de stad.
Gregorovius plaatste zich, denk ik, bewust in de traditie van schrijvende Romebezoekers die door de geschiedenis van deze 'eeuwige' stad gegrepen zijn. In dezelfde oktobermaand, doch exact 90 jaar eerder, had Edward Gibbon een vergelijkbare emotie gehad; in zijn autobiografie noteerde hij: 'It was at Rome, on the 15th of october, 1764, as I sat musing amidst the Ruins of the Capitol, while the barefooted friars were singing vespers in the temple of Jupiter, that the idea of writing the decline and fall of the city first started to my mind'.
Gibbons levenstaak was zijn evocatie van Rome's keizerlijke verleden geworden, de geschiedschrijving van het 'eerste' Rome dat zichzelf eeuwig had genoemd. Het 'tweede' Rome te beschrijven, het Rome van de pausen, wordt Gregorovius' identiteit, omdat de liefde voor de stad hem als een passie geheel beheerst. Dat de secretaris van het Duits Archeologisch Instituut hem toevoegt: 'Dies ist ein Versuch an dem jeden scheitern muss' deert hem niet. Hij moet het doen, bang als hij is voor de juist nu – we schrijven dan 1875 – door de Italianen ondernomen poging Rome te 'nationaliseren'. Dat is een ramp, meent Gregorovius. Rome was, en moet ook altijd blijven 'ein kosmopolitisches Wesen' omdat het immers 'in einem idealen Sinnen der Menscheit (gehört)'. Rome, het 'gouden Rome', geeft Gregorovius rust, evenwicht ook, hoewel hij zich ervan bewust is dat juist dàt Rome niet meer bestaat. Het nieuwe Rome, het eigentijdse, wil hij echter niet kennen: 'Neu-Rom gehört dem neuen Geschlecht; ich gehöre zum alten Rom, in dessen zaubervollen Stille meine 'Geschichte der Stadt' entstanden ist'. Maar toch moet hij erkennen dat Rome, vanuit zijn unieke verleden, ook een unieke toekomst heeft: het is de drager van een 'Einheitsgedanke der Menschheit' – hier, zoals eigenlijk in al zijn uitspraken, echoot Gregorovius wederom Goethe.
Rome is voor Gibbon, voor Burckhardt en voor Gregorovius, zoals voor zovelen voor en na hen, de 'eeuwige' stad. Het is de tijd die daar zichtbaar wordt, die het heden zin geeft door het in een lijn van continuïteit te plaatsen. Als de beroemde Engelse schrijfster George Eliot in 1872 haar hoofdwerk voltooit, de roman *Middlemarch*, blijkt dat de hoofdpersoon Dorothea Brooke de grootste vergissing van haar leven te Rome begint in te zien. Haar huwelijk met de slechts in futiel antiquarisch onderzoek geïnteresseerde Casaubon, waarmee ze hoge zielsverwantschap had gehoopt, blijkt daar steriel: haar echtgenoot, zich alsmaar begravend in dorre folianten, heeft geen echt gevoel voor de grootsheid van de stad. De jonge schilder die Dorothea ontmoet, heeft dat wel: hij ervaart de stad als een bron van leven en inspiratie. Dat gevoel neemt Dorothea mee terug naar Engeland.
Enkele jaren later had Carel Vosmaers roman *Inwijding* ook een huwelijk tot onderwerp. In zijn tekst is de initiatie van de gelieven in Rome de parallel met hun persoonlijke 'rite de passage'. Sietske, de jonge bruid, voelt een herinnering bij elke stap – men leest natuurlijk Goethe – en dat gevoel maakt de stad tot een geheel van 'duizenden geheugenissen', die alleen door het woord Rome worden opgeroepen, 'de symphonie van Europa's grootste beschaving'. Natuurlijk wandelen de beide echtelieden naar het huis aan de



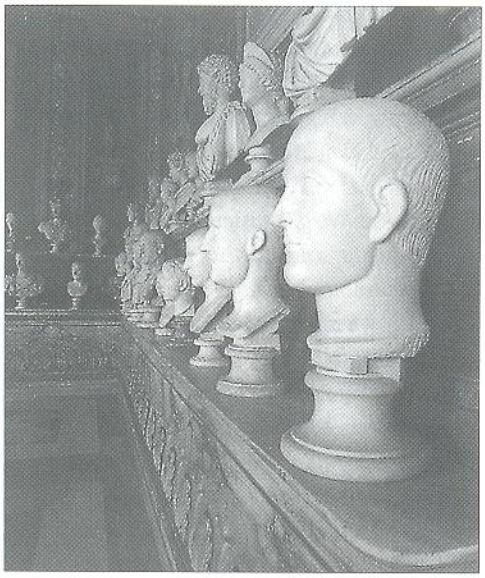
Links: het Forum Romanum met zicht op de Via Sacra en het Capitool, zoals Goethe het ongeveer gezien moet hebben; grote delen waren nog bedolven, sommige monumenten staken maar net door de bodem heen. Tekening door Giovanni Volpato. Uit Goethe in Italien, Ausstellungskatalog (Mainz 1986). Boven: huidig gezicht op hetzelfde Forum Romanum vanaf de Palatijn.

Corso waar Goethe woonde. Daar had hij gezegd dat 'wie eens in Rome geweest is, nooit meer helemaal ongelukkig kan worden'. Daar was hij naar eigen zeggen van een toch wat wild-Duitse romanticus geworden tot een 'klassiek' mens, een gezond mens, een Europeaan.

Antimodernisme Een stad die grotendeels de boodschap van het heden uitroept – in infrastructuur, in gebouwen, in lichtreclames, in 't straatleven – zo'n stad kan ons nooit een gevoel van eeuwigheid geven. Als Rome nu vooral gekenmerkt zou worden door de wolkenkrabbers, de gabbercultuur en de billboards die zo duidelijk Berlijn, Londen, Parijs en zelfs Amsterdam kenmerken, dan zou Rome geen 'eeuwige' stad meer zijn.
Natuurlijk kan men opperen dat ook steden als Florence, Siena of Venetië niet al te zichtbaar door de moderne tijd getekend zijn. Maar zelfs een niet zeer geschoold bezoeker ziet of voelt snel dat die steden teveel slechts één periode uit het verleden representeren. Ze zijn wel oud, maar niet eeuwig. Ze vertonen niet de gelaagdheid die Goethe zo aansprak, en die ook nu nog in Rome zichtbaar is, ook al zijn sommige aspecten voorgoed verdwenen.
Rome was, volgens Stendhals evocatie uit 1817, gelegen temidden van 'campagnes désertes', van een 'solitude immense'. In een 19de eeuw waarin in heel Europa hoofdsteden uit hun voegen barstten, de muren afbraken, nieuwe wijken bouwden, in een eeuw waarin de vergankelijkheid van het platteland, het eeuwige platteland dat de romantici zo lief was, dikwijls onaangenaam zo niet pijnlijk benadrukt werd door vuilspuwende fabrieksschoorstenen, in die eeuw zochten en vonden bezoekers uit heel Europa in Rome en omgeving hun droom: de archetypische, ommuurde stad in het archetypisch ermee contrasterende, eenzame platteland.
Maar toch, naarmate in de 19de eeuw de stad, hoe langzaam ook, eigentijdser werd en meer ging lijken op andere steden, kostte het de bezoekers meer moeite het 'eeuwige' Rome terug te vinden onder de verkeersdrukte en de beginnende industriële vervuiling. Want al die reizigers lazen elkaars teksten, zodat de verbeelding van Rome, die in hoge mate een historisch-escapistische was, zich laag voor laag vastzette in de gedachten van generaties Europeanen. Werden zij eenmaal voor de eerste keer met Rome geconfronteerd, dan dicteerde dit beeld hun blikken en emoties, dan werd het onvermijdelijk moderne, juist daarin teleurstellende Rome als het ware gebruikt als argument om toch op zoek te gaan naar het oude, het eeuwige. Desondanks loopt mijns inziens in Rome de tijd ook nu nog, evenals in de 19de eeuw, een generatie achter – althans in dat deel van de stad dat wij als toeschouwers zien. Dat is ook het deel dat we willen zien. We gaan niet naar de mistroostige *borgate*, naar het mislukte sociaal-stedenbouwkundige experiment van Corviale, we zijn op zoek naar houvast, naar ankers in de tijd, naar een verleden dat continuïteit suggereert en daarmee, zullen psychologen zeggen, zin geeft aan ons eigen bestaan, omdat het ons toont dat we niet met onszelf beginnen, en vooral ook niet met onszelf ophouden.
Alle beschrijvers van Rome zoeken een stad die niet verandert, zoeken de geruststellende beelden van een verleden dat het heden sanctioneert. En ze vinden die mede omdat Rome, anders dan zoveel



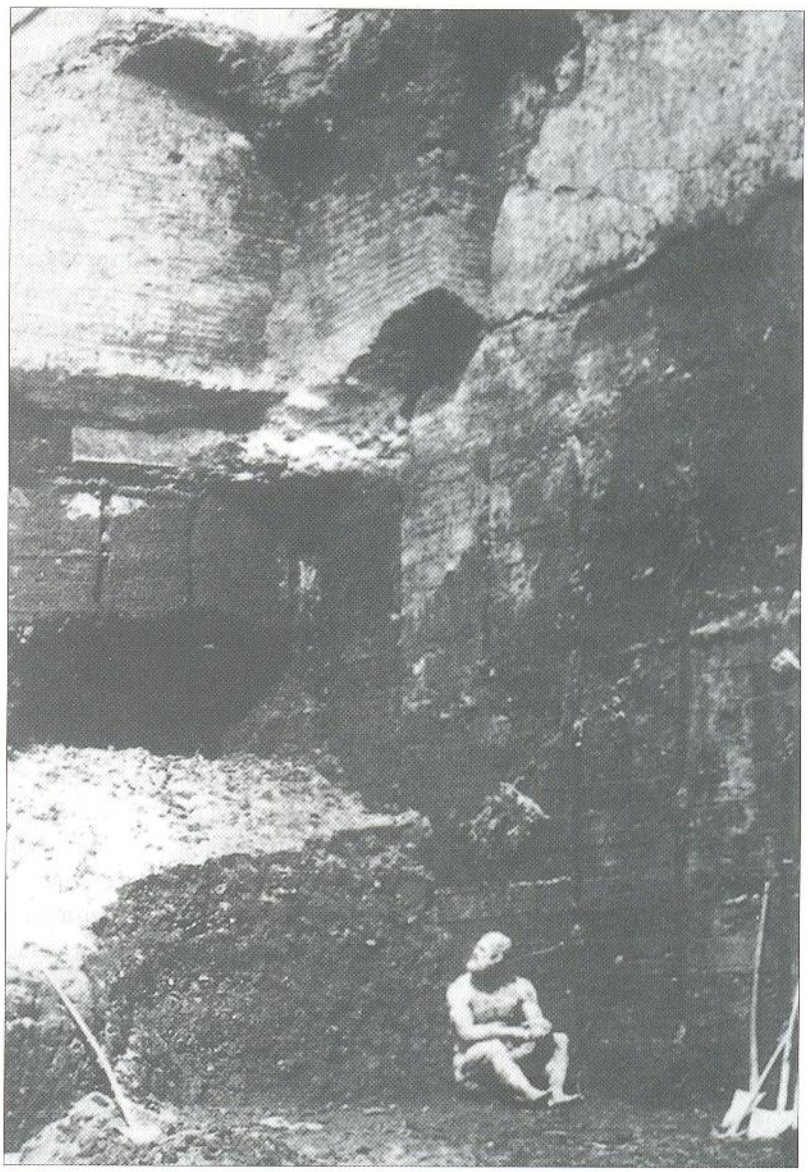
Opgravingen in het Colosseum, schilderij door H. Robert. Prado, Madrid.



De Sala degli Imperatori in het Museo Capitolino, het eerste – sinds de late 15de eeuw – voor het publiek toegankelijke museum. Uit Joe Friedman, Inside Rome (Londen 1993).

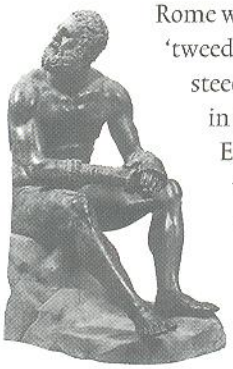
andere steden, ook nog als voordeel heeft dat zijn de eeuwigheid onderstrepende monumentaliteit er in een naar ruimtelijke criteria gemeten menselijke context gepresenteerd wordt, zonder de lange alleeën die steden als Londen en Parijs wel groots maar juist daardoor soms ook té groot maken.

Zo worden Romebeleving en Romeverbeelding tot anti-modernisme. Rome mag vooral de eigentijdse steden niet gaan gelijken: dat zou afbreuk doen aan zijn unieke karakter van 'terre composée de poussière des morts et des débris des empires', zoals Mme de Staël Rome had omschreven in haar in heel Europa populaire roman *Corinne*. Voor sommige reizigers in de 19de eeuw betekende 'Rome niet veranderen' letterlijk: Rome laten zoals het was. Nooit meer mocht er iets gebouwd worden, decreteerde Chateaubriand. Nog romantischer geesten voelden zelfs dat het heiligschennis zou zijn om te graven op het met gras bedekte Forum, waar onder de hoeven van de schapen en koeien die er graasden men de ruïnes eerder vermoedde dan zag. Contemporaine illustraties tonen aan hoezeer dat het geval was, en hoe dus onze eigen blik op het sedertdien onthulde forum toch een geheel andere realiteit is, ook al blijkt die voor ons evenzeer naar het verleden te wijzen. Zelfs Busken Huet was, ondanks zijn niet geheel positieve appreciatie van de stad in zijn *Van Napels naar Amsterdam* (1878), bang 'dat het werk der opruiming en opknapping eerlang te ver gedreven zal worden'. Anderen wilden juist dat alleroudste Rome van deze laatste laag ontdoen en laten herrijzen, als ruïne of misschien zelfs als restauratie of reconstructie, zolang het zo geschapen of herschapen Rome maar geen eigentijdse stad werd. Reeds Goethe wilde 'das alte Rom aus dem neuen heraus klauben' om de sporen te vinden van een 'Herlichkeit



'De zittende gladiator' wordt eind 19de eeuw opgegraven. Na het 'Risorgimento' wordt het eeuwige Rome getransformeerd tot 'Roma Capitale'. De secretaris van de nieuwe archaeologische commissie van Rome Rodolfo Lancini: 'Niets maakte zoveel indruk op mij als deze half barbaarse atleet. Het lijkt alsof hij ontwaakt uit een duizendjarige droom na lange en verschrikkelijke gevechten.' Thermenmuseum, Rome.

und eine Zerstörung die beide über unsere Begriffe gehen'. Want zelfs hij meende, anno 1786: 'was die Barbaren stehen liessen, (das) haben die Baumeister des neuen Roms verwüstet' – terwijl toch de laatste grote stedenbouwkundige veranderingen al weer meer dan honderd jaar tevoren, rond 1660, hadden plaatsgevonden.
Reden voor deze depreciatie was zeker dat het eigentijdse Rome van Goethe en zijn romantische epigonen natuurlijk het laat 18de- en vroeg 19de-eeuwse pauselijke Rome was, het barokke Rome. Dat 'tweede' Rome werd door reizigers steeds ambivalenter bekeken. Nog in de 17de eeuw ervoer John Evelyn Rome als een hoogtepunt van zijn *Grand Tour*, ook vanwege de nieuwe kerken en paleizen en, hoewel hij protestant was, vanwege de grootsheid van het pauselijk ceremonieel. Maar naarmate in 'verlichte' kringen de weerzin groeit tegen een als obscurantistisch ervaren Kerk, lijkt ook de materiële uiting daarvan, het barokke Rome, voor de bezoekers minder aantrekkelijk.



In zijn *Voyages en Italie*, dat in 1866 verscheen, beschreef Hippolyte Taine de eigentijdse stad als 'baroque et sale'; hij vond er, behalve de restanten van de klassieke oudheid en de cultuur van de 15de en 16de eeuw, weinig fraais; hij vergeleek het laat-pauselijke Rome zelfs met een chaotische, oriëntaalse kasbah. Ook Busken Huet noemde Rome een Aziatische stad.

Derde Rome In combinatie met de evidente, groeiende afkeer van de Kerk in de 19de eeuw na de conservatieve tournure van Pius IX, komt in de appreciatie van zowel buitenlandse bezoekers als van Italianen zelf steeds meer de nadruk te liggen op het klassieke Rome. Dat wordt ook het uitgangspunt van de Rome-politiek die Italië na de verovering in 1870 gaat voeren om van de pauselijke hoofdstad een nationale hoofdstad te maken.
De herleving van het eerste Rome in het nieuwe, derde Rome wordt onder andere duidelijk uit de boeiende brieven van Rodolfo Lanciani, secretaris van de nieuwe archeologische commissie voor Rome, aan de Angelsaksische lezers van *The Athenaeum*.
De onvermijdelijke nieuwbouw gaf de archeologen en dus Lanciani onschatbare kansen die hij natuurlijk toejuichte. Want vergeten wij niet: de aandacht voor het eerste Rome in het derde, het ideologisch gebruik dat ervan gemaakt werd in de hoofdstedelijke en nationale propaganda, gaf de beroepsgroep een ongekende status en zelfs, voor het eerst, een zekere macht – die hun nu, een eeuw later, in staat stelt om vrijwel elk stedenbouwkundig ingrijpen in Rome te blokkeren.
Wat er met de karrenvrachten archeologisch materiaal gebeurde, meldt Lanciani zijn buitenlandse lezers ook: in 1876 werden in Rome maar liefst vijf nieuwe musea geopend. Het eerste was een nieuwbouw bij het bestaande Capitolijns Museum, dat – maar dat verzwijgt Lanciani – door de stad al eeuwen tevoren was opgericht. De nieuwe vleugel werd gevuld met de talloze vondsten die in nauwelijks drie jaar tijds waren verzameld: beelden, reliëfs, fresco's, aardewerk: 'Zo onuitputtelijk is de rijkdom van dit wonderbaarlijke Rome', roept Lanciani uit.
De vier andere musea waren alle gevestigd in het onteigende *Collegio Romano*, de eertijds beroemde jezuïetenuniversiteit van Rome – ook daarover rept Lanciani niet. De vier 'nieuwe' musea waren, respectievelijk, het Italisch Museum, waarin elke stad en regio van het koninkrijk haar afdeling had, gevuld met die voorwerpen die dateerden van vóór hun verovering door Rome; het Epigrafisch Museum, waar de oudste Latijnse inscripties waren verzameld; en het Prehistorisch Museum, waarin de stenen, bronzen en ijzeren restanten van de voor-Romeinse tijd werden getoond, in combinatie met vergelijkbare voorwerpen van nog levende 'wilden', zoals Lanciani ze noemt.
Het vierde museum was het *Museo Kircheriano*, dat een zeer gevarieerde collectie



'Il Duce' zelf met pikhouweel. Mussolini verklaarde in 1925: 'Over vijf jaar moet Rome zich in al zijn glorie manifesteren: reusachtig, geordend en machtig, zoals in het eerste Keizerrijk, het rijk van Augustus.' Daarvoor werd een flink deel van de stad, de hele wijk tussen de Piazza Venezia en het Colosseum rücksichtslos verwoest, en geeft hij historici de taak aan te tonen dat de geschiedenis van Rome nooit is onderbroken.

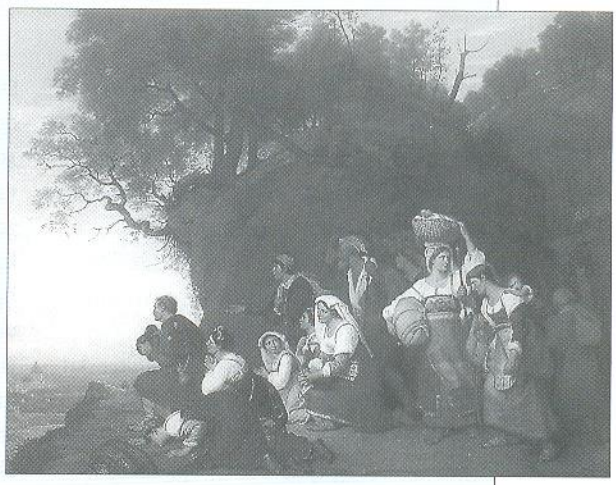
bevatte die overigens al in de 17de eeuw was bijeengebracht door de fascinerende jezuïet pater Athanasius Kircher – maar ook dat onthoudt Lanciani zijn Engelse lezers. We weten dat Kirchers collectie het oude Rome plaatste in de bredere context van de nog oudere Mediterrane culturen waarvan de geleerde pater talloze rariteiten verzameld had.

Lanciani's droge opsomming leert dat hier, in het centrum van het net-gestichte koninkrijk, zeer bewust cultuurpolitiek bedreven werd, met het specifieke oogmerk de nieuwe staat met zijn nieuwe hoofdstad te plaatsen in een traditie van eeuwigheid, die terugreikte tot in de millennia voorafgaand aan de christelijke tijd – een tijd die het nieuwe koninkrijk wel niet kon ontkennen, maar waaraan de meeste nieuwe machthebbers toch geen al te duidelijke politieke aandacht wilden besteden.

En passant noemt Lanciani nog wat nieuwe initiatieven: de stichting van een nationale bibliotheek, genoemd naar Koning Victor Emanuel die overigens geen faam genoot als een gedreven lezer. Maar liefst 600.000 banden bevatte deze collectie die – ook dat noteert Lanciani niet – bedoeld was om de Vaticaanse Bibliotheek naar de kroon te steken, de grootste bibliotheek van Rome en de beroemdste van de westerse wereld. Evenmin vertelt Lanciani zijn lezers dat de nieuwe collectie zo enorm kon zijn omdat de nieuwe regering simpelweg de grootste kloosterbibliotheken van Rome had geconfisqueerd. Daarnaast vermeldt Lanciani de inrichting van een kleinere collectie voor middeleeuwse kunst. Ook dit initiatief had, denk ik, een ideologische achtergrond. De Fransen en Engelsen, trots op hun Middeleeuwen omdat die gezien werden als de periode waarin hun natie-bewustzijn ontstaan was, hadden recentelijk met de stichting van musea ter zake in Parijs en Londen hun eigen verleden geaccentueerd. Rome en Italië waren nooit begeesterd geweest voor deze eeuwen tussen de eerste en de tweede bloeiperiode, de Romeinse tijd en de Renaissance. Nu leek het, juist vanuit het zo gewenste perspectief van continuïteit tot in eeuwigheid, nuttig om toch ook aan die Middeleeuwen enige aandacht te geven. Gregorovius' werk zal tot een zekere herwaardering van die periode bijgedragen hebben – Rome maakte hem ereburger en betaalde voor de uitgave van zijn *magnum opus*. Tenslotte verraadt Lanciani het doel van deze initiatieven, en zijn eigen chauvinisme door zijn verhaal over de museumstichtingen af te sluiten met de bravoure-achtige uitroep: 'Kom maar kijken', waarbij hij meteen toegeeft dat die uitnodiging zeer Romeins is.

Welnu: wij komen nog steeds kijken, en maken zo Rome tot toetssteen van ons gevoel voor tijd; zo houden wij de mythe van het 'eeuwige Rome' in stand. En Rome zelf doet daaraan van harte mee. Aan de vooravond van het jaar 2000, het grote Jubileumjaar, ziet men op gemeentelijke affiches overal de volgende, onthullende uitspraak: 'Rome naar het jaar 2000. Méér archeologie, méér musea. Cultuur is een zeer belangrijke industrie.' In deze stad is volgens de autoriteiten het verleden, het beeld, de basis van de toekomst, de realiteit. Maar op een van de talloze aanplakbiljetten die de stad sieren – opgehangen bij de Porticus van Octavia die sinds mensenheugenis door steigers wordt ontsierd – heeft onlangs een getergd Romein met verontwaardigde viltstiftletters zijn mening gegeven: 'Rome is niet alleen een museum! Laat ons er toch gewoon wonen.'

De Pelgrim



De meesten zijn anoniem: de ongetwijfeld vele duizenden, misschien wel tienduizenden Nederlanders die vanaf de vroege Middeleeuwen naar de graven der twee voornaamste apostelen trokken, naar de talloze monumenten opgericht voor heiligen en martelaren. Rome was voor Europa de heiligste stad, na Jeruzalem het pelgrimsoord bij uitstek, waar men door de rondgang langs de zeven basilieken, door het contact met de relieken van hen die uit de hemel op de Christenen neerkeken, zelf iets kon bijdragen aan het eigen zielenheil, daar, in het hiernamaals. Niet anoniem is het echtpaar Petri uit Dordrecht. Zij bezochten Rome in 1399. De ervaring moet hen gesticht hebben: hun vermogen bestemden ze voor de inrichting van een 'hospitium', een opvanghuis voor pelgrims, bij de kerk van Sta Maria dell'Anima, die zo tot kerk van de 'Duitse' natie werd, dat wil zeggen van alle pelgrims afkomstig uit de gebieden die, zoals de Nederlanden, tot het Heilige Roomse Rijk behoorden. Illustratie: pelgrims arriveren bij Rome. Schilderij door C. Eastlake, 1827. Uit M. Holberton, Imagining Rome (Londen 1996). *P. Rietbergen*

PAUL MEYBOOM

Het Gouden Huis van Nero, een verdwenen droompaleis

Nadat Nero zich aan de matigende invloed van zijn moeder en vrouw had onttrokken door ze te vermoorden en de grote brand van Rome de benodigde ruimte had vrijgemaakt, kon de keizer zich ongeremd toeleggen op de bouw van een allesovertreffend paleis: de Domus Aurea. Net als Versailles was het bedoeld als uiting van de absolute macht van de vorst.



Het Gouden Huis van Nero met de Laocoöngroep, in de voorstelling van de schilder G. Chédanne. Musée des Beaux-Arts, Rouaan.

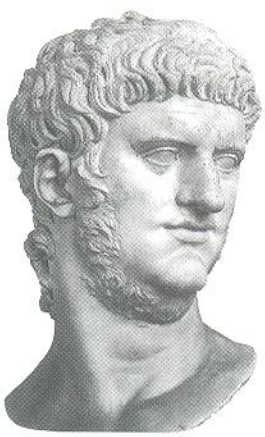
Rond 1500 werden in Rome spectaculaire archeologische vondsten gedaan. Op de Colle Oppio, een deel van de Esquilijn, werden tientallen ondergrondse ruimten ontdekt die rijk versierd waren met wand- en gewelfschilderingen. Met fakkels bezochten nieuwsgierigen, vooral kunstenaars, deze zogenoemde 'grotten' en bewonderden de fantasierijke schilderingen die al gauw 'grottesche' gingen heten. Deze 'grottesche' vormden de inspiratiebron voor een nieuwe decoratiestijl, gecreëerd door onder anderen Pinturicchio, Perugino, Rafael en Giovanni da Udine, die weldra een grote populariteit verwierf en tot in de 19de eeuw perioden van bloei heeft gekend. Prachtige voorbeelden zijn onder meer te vinden in de loggia's van Rafael in het Vaticaan en in de Villa Madama.

Even ten noorden van dit ondergrondse complex werd in een nu niet meer bestaande ruimte de Laocoöngroep gevonden. De invloed van deze beroemde beeldengroep op de Europese kunst is zo groot geweest dat men deze wel 'de schepper van de Barok' heeft genoemd. Zelfs Zadkine's beeld dat het verwoeste Rotterdam uitbeeldt, laat de invloed van de Laocoöngroep zien. Op vrij aanzienlijke afstand van deze vondsten, werd in de 18de eeuw aan de zuidkant van de Palatijn een nymfaeum ontdekt, een kunstmatige waterpartij liggend aan een binnenhof die werd omringd door eet- en slaapvertrekken. Dit was een soort zomerpaviljoen dat uiterst luxueus was gedecoreerd met kostbare marmersoorten, bronzen decoraties, stucreliëfs en gewelfschilderingen.



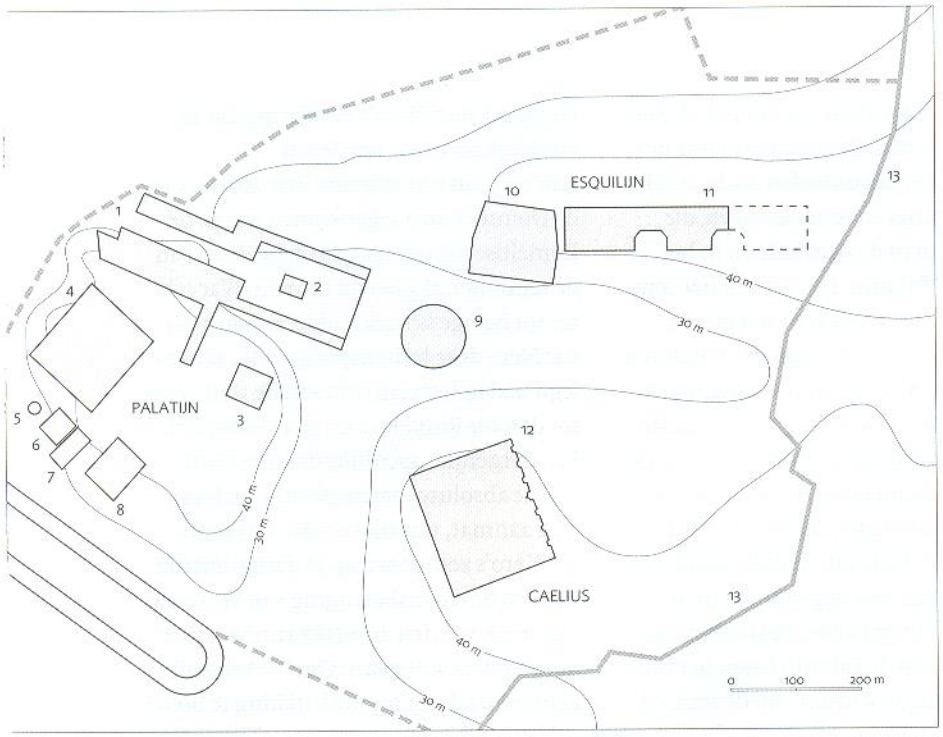
De spijt van Nero na de moord op zijn moeder Agrippina, door John William Waterhouse (1878). Uit M. Holberton, Imagining Rome (Londen 1996).

Ook deze werden naarstig gekopieerd en door de gebroeders Adam gebruikt als voorbeelden voor de decoratie van diverse Engelse landhuizen.
Deze drie monumenten, die elk zo'n grote invloed hebben uitgeoefend op de Europese kunst, hebben met elkaar gemeen dat zij deel hebben uitgemaakt van de Domus Aurea, het fameuze Gouden Huis van keizer Nero. De ondergrondse ruimten op de Esquilijn, tegenwoordig gewoonlijk Domus Aurea genoemd, behoorden oorspronkelijk tot een veel uitgestrekter complex van onder andere ontvangstruimten en eetzalen, waarvan er nu nog zo'n 140 bewaard zijn gebleven. Het nymfaeumcomplex op de Palatijn was een deel van de Domus Transitoria, een directe voorloper van de Domus Aurea. Wat de Laocoöngroep betreft, Plinius vertelt dat hij deze groep zelf heeft gezien in het huis van keizer Titus. Een huis van Titus is ons echter niet bekend en men neemt tegenwoordig wel aan dat hij in een deel van de Domus Aurea heeft gewoond. De vindplaats van de Laocoöngroep nabij het Domus Aurea complex op de Esquilijn ondersteunt een dergelijk vermoeden.



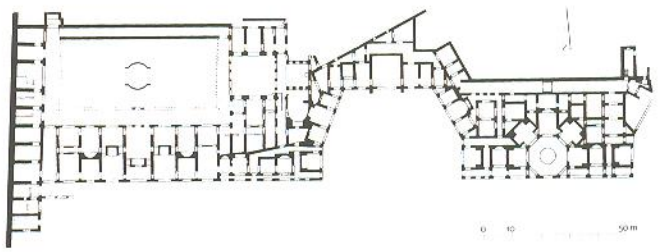
Kop van Nero. Uit A.M. Liberati, F. Bourbon, Het oude Rome (Lisse 1996).

De Domus Aurea Wat was deze Domus Aurea nu eigenlijk? Naast de verspreide archeologische resten zijn er korte beschrijvingen bewaard gebleven bij antieke schrijvers, zoals Tacitus en Suetonius, die de geschiedenis van dit complex vertellen en het ons mogelijk maken de archeologische resten in een breder kader te plaatsen. Nadat Nero zijn overheersende moeder Agrippina en zijn vrouw Octavia had laten vermoorden en nadat zijn leermeester en adviseur Seneca zich uit het openbare leven had teruggetrokken, was er niemand meer die hem iets in de weg legde of tot matiging trachtte te bewegen. Hij had nu de vrije hand om zijn artistieke passies, vooral de dichtkunst, uit te leven. Naar Grieks voorbeeld stichtte hij gymnasia en organiseerde hij artistieke spelen. Dit waren zaken die door de oude Romeinse aristocratie als onfatsoenlijk werden beschouwd. Ook startte hij de bouw van een waardige residentie op de Palatijn, nu de Domus Tiberiana genaamd. Door de bouw van de Domus Transitoria verbond hij de keizerlijke bezittingen op de Palatijn met de villa van Maecenas op de Esquilijn, die door hem aan Augustus was nagelaten en sindsdien keizerlijk bezit was gebleven.
De brand van Rome in 64 bood Nero de gelegenheid om de grotendeels afgebrande stadswijk, gelegen tussen de heuvels de Palatijn, de Esquilijn en de Caelius, te onteigenen. Zo kreeg hij een uitgebreid terrein van ongeveer 80 hectaren in het centrum van Rome in handen en had hij de kans zijn bouwlust ongeremd uit te leven met de aanleg van een reusachtig paleiscomplex, de Domus Aurea.
De meest uitgebreide informatie verschaft Suetonius (Nero 31):
'De omvang en de schittering ervan zal voldoende blijken uit de volgende details.



Schematische plattegrond van het Domus Aurea complex, 64-68 n.Chr. (tekening van Peter Deunhouwer). 1) vestibule 2) colossus 3) tempel van Divus Augustus 4) paleis van Nero (zgn. Domus Tiberiana) 5) huis van Romulus 6) huis van Augustus 7) tempel van Apollo 8) resten van de Domus Transitoria en de Domus Aurea 9) kunstmatig meer 10) thermen (zgn. thermen van Titus) 11) belvédère paviljoen 12) tempel van Divus Claudius 13) Serviaanse muur.

Uit verspreide passages bij andere auteurs weten we verder dat er een collectie beeldhouwwerken in de ontvangstruimten heeft gestaan (Plinius NH XXXIV 84) en dat een in die tijd beroemde kunstschilder Famulus er wandschilderingen moet hebben vervaardigd (NH XXXV 120).
Met behulp van deze schriftelijke informatie en de archeologische vondsten kunnen wij het volgende beeld van de Domus Aurea reconstrueren. Het bestond uit een soort landschappelijk park met verspreide bebouwing dat de Palatijn, de Esquilijn, de Caelius en het tussen deze heuvels gelegen dal omvatte, samen een terrein van zo'n 80 hectare.
De toegang tot dit complex werd gevormd door de Via Sacra die vanaf het Forum Romanum geflankeerd werd door imposante portieken van twee verdiepingen hoog. De Via Sacra leidde naar haar hoogste plek op de Velia, nabij de latere boog van Titus, waar een door portieken omgeven terras lag met een kolossaal bronzen beeld van Nero van zo'n 30 tot 35 meter hoog. Rechts daarvan lag de Palatijn, met het paleis en verspreide paviljoenachtige gebouwen. Vanaf het terras met de Colossus keek men uit over het park dat in het dal en tegen de omringende heuvels aan lag. In het midden van dit park, op de plaats van het latere Colosseum, lag een grote vijver omgeven door verspreide paviljoenen, nymfaea en dergelijke. Links van de Colossus bevond zich een thermencomplex, later de Thermen van Titus genoemd, en daarachter strekte zich het



Plattegrond van het, tegenwoordig Domus Aurea genoemde, belvédère-paviljoen (nr 11 op bovenstaande kaart).

De vestibule was zo groot dat hij een kolossaal standbeeld van de keizer bevatte dat 120 voet hoog was en hij was zo uitgestrekt dat er drie portieken waren, samen een mijl lang. Er was een meer zo groot als een zee, omgeven door gebouwen die de indruk van steden wekten. Verder waren er landerijen, korenvelden, wijngaarden, weiden en bossen met grote aantallen wilde en tamme dieren. In het eigenlijke paleis was alles verguld en ingelegd met (half)edelstenen en parelmoer.
De eetzalen waren bekleed met verschuifbare ivoren panelen, waardoor men bloemen kon strooien, en met buizen waardoor men reukwateren kon sprenkelen.
De voornaamste eetzaal was cirkelvormig en draaide dag en nacht rond als het hemelgewelf. Er waren baden met zeewater en met zwavelhoudend water. Toen Nero zijn huis voltooid achtte, zei hij slechts dat hij eindelijk als een mens kon gaan wonen.'
Tacitus (Ann. XV 42) vertelt:

'Nero maakte echter gebruik van de verwoesting van zijn vaderstad door een paleis te bouwen. Het schitterde niet zozeer vanwege de (half) edelstenen en goud – materialen die door de heersende luxe al lang algemeen bekend en verbreid waren – maar vanwege de akkers en meren en, zoals op het platteland, nu eens bossen, dan weer open velden en vergezichten.'
Het is wel zeker dat de situatie die Suetonius en Tacitus beschrijven niet gerealiseerd kan zijn in de vier jaar dat er aan de Domus Aurea werd gewerkt. Met name de vegetatie in het park had nog niet volgroeid kunnen zijn. Hun beschrijving zal dus de beoogde ideale situatie hebben weergegeven.

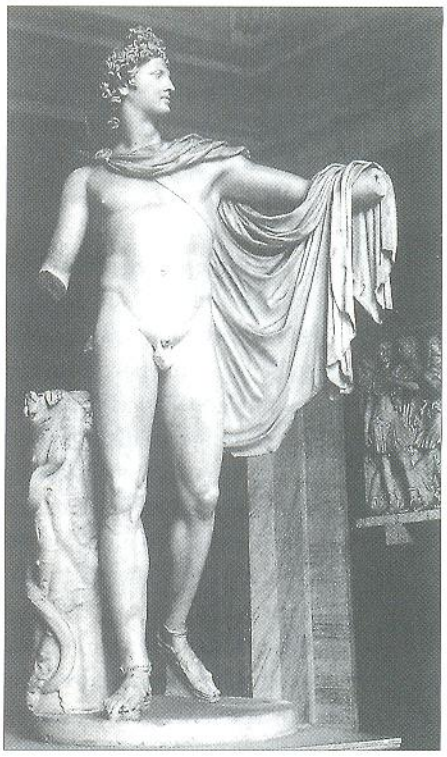


Dupondius van Nero. Boven Nero met stralenkrans van Apollo-Sol, onder Apollo. Foto auteur.

enorme op de Esquilijn gelegen complex van ruimten uit dat nu nog bestaat en door ons de Domus Aurea wordt genoemd. Dit gedeelte had de vorm van een met de rug tegen de Esquilijn aangebouwde porticus-villa, waarvan de meeste ruimten uitkwamen op een terras. Daarvandaan – als vanaf een belvédère – keek men uit op het park en de Caelius. Als geheel bestond de Domus Aurea dus uit de volgende elementen: een monumentale vestibule gelegen aan de kant van het Forum Romanum, een residentie op de Palatijn, en een uitgestrekt park met paviljoenachtige gebouwen voor ontvangsten en maaltijden, met badhuizen en met nymfaea, verspreid over en uitziend op het park. De onderdelen van het complex dienden voor de verschillende bezigheden die een Romeinse aristocraat-magistraat, en dus ook de keizer, dagelijks had. In de ochtend was het negotium, werkzaamheden zoals de salutatio, audienties en vergaderingen, die plaats vonden in de vestibule en in het paleis op de Palatijn. De rest van het complex was gereserveerd voor het otium, ontspanning in de middag- en avonduren zoals baden, maaltijden en wandelingen. In dit nieuwe complex lag ook een aantal van de belangrijkste monumenten uit de Romeinse geschiedenis. Bij de toegang aan de Via Sacra lagen de Vestatempel en de Regia – het huis van de oude koningen van Rome – dat was opgenomen in de tempel van Divus Julius, de stichter van de dynastie. Op de Palatijn lagen het huis van Romulus, de stichter van de stad, en ernaast het huis van Augustus, de stichter van het principaat. Daarnaast bevond zich de tempel van Apollo, de beschermgod van Augustus en zijn nakomeling Nero. Verder stond er een tempel gewijd aan Divus Augustus. Deze gebouwen, die de geschiedenis van de stad en de dynastie representeerden, gaven het idyllische park een sacraal karakter. Alleen de bouw van de tempel voor zijn stiefvader Divus Claudius had Nero gestaakt en tegen het podium ervan had hij een enorm nymfaeum aangelegd.

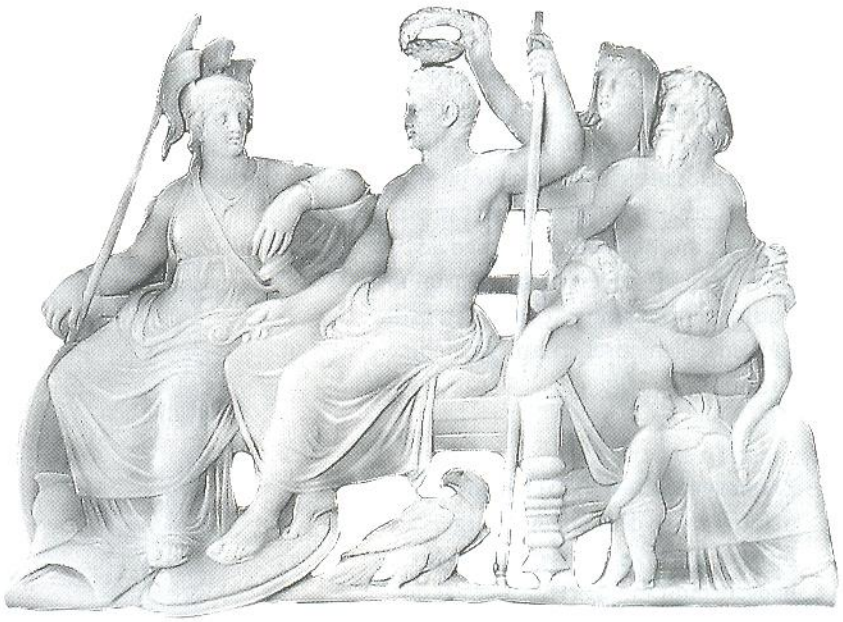
Wat was er nu zo bijzonder aan deze Domus Aurea? We moeten bedenken dat tot de tijd van Nero de Caesaren gewoond hadden in een onsamenhangend complex van oude patriciërshuizen op de Palatijn, zoals het huis van de Claudii, later de Domus Tiberiana genaamd, en het huis van Augustus zelf. Van een residentie in de zin van een paleiscomplex was nog geen sprake en met de Domus Aurea werd dus de eerste keizerlijke residentie aangelegd. Bovendien bood het complex plaats aan alles wat tot het dagelijkse leven van een magistraat behoorde: negotium en otium, terwijl de ruimten die voordien daartoe hadden gediend verspreid lagen over de stad en in villa's daarbuiten. Eigenlijk was de Domus Aurea een combinatie van een stadspaleis en een grote villa en kon Nero de hele dag binnen zijn luxueuze schepping blijven. Dat is wellicht de achtergrond voor Nero's verklaring dat hij eindelijk als mens kon leven.

Aan vertoon van extreme luxe zoals we in de Domus Aurea tegenkomen waren de Romeinse burgers in de laatste eeuw van de republiek al gewend geraakt. Wat echter tot hevige kritiek leidde, was het feit dat Nero deze buitensporige villa aangelegd had in het centrum van de stad, waar tot dan toe Romeinse burgers woonden. Een dergelijke openlijke demonstratie van de absolute machtspositie die Nero zich aanmat, was niet eerder vertoond. Na Nero's zelfmoord op 32-jarige leeftijd in 68 en de troonsbestijging van Vespasianus in 69, werden de werkzaamheden aan het complex stopgezet. Om hun republikeinse instelling tot uitdrukking te brengen, schonken Vespasianus en Titus, de



Nero associeerde zich graag met Apollo. Dit beeld, gewoonlijk Apollo Belvédère genoemd, kwam in de Renaissance uit de Romeinse bodem en heeft, net als de Laocoön-groep, een enorme invloed gehad op de ontwikkeling van de kunst. Uit C. Avery, Bernini (Londen 1997).

keizers van de nieuwe dynastie, het privédomein van de gehate tiran terug aan de burgers van Rome. Op de plaats van het meer verrees het Flavische amfitheater dat al snel, naar aanleiding van de in de nabijheid staande Colossus, het Colosseum werd genoemd (Martialis De Spect. 2). De baden werden opengesteld voor het publiek. Delen van de Domus Aurea zijn overigens toch door de nieuwe heersers in gebruik genomen, zoals het paleis op de Palatijn en wellicht een gedeelte dat de Domus Titi werd genoemd. De nog niet voltooide ruimten, zoals de huidige Domus Aurea, werden echter gesloten. Een deel van dit laatste complex werd in 104 begraven in de substructies van de Thermen van Trajanus, reden waarom het bewaard is gebleven.
Tacitus kan als jongeman de Domus Aurea nog gezien hebben, maar Suetonius kan het niet meer in gave staat hebben aanschouwd; zijn beschrijvingen zijn vermoedelijk gebaseerd op verhalen van oudere ooggetuigen. Door deze beschrijvingen leefde echter de herinnering aan het droompaleis voort.

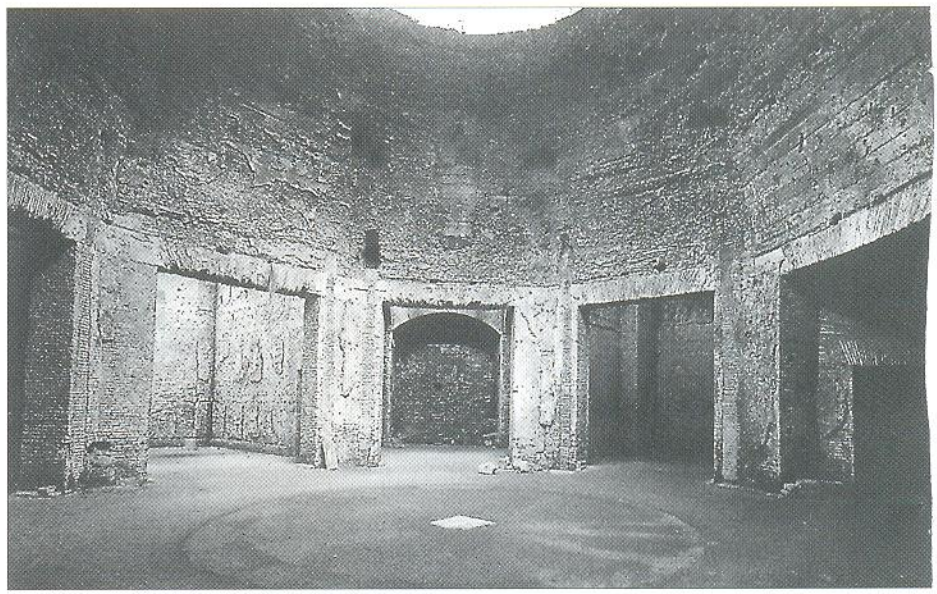


Met de bouw van de Domus Aurea benadrukte Nero dat de positie van de keizer niet langer die van de princeps, de voorzitter van de senaat was, maar een een hellenistische, semi-goddelijke autocraat. Allegorische voorstelling van traditionele verhouding tussen Rome en Augustus. Naast de keizer zit Tiberius. Detail van de Gemma Augustea Uit A.M. Liberati, F. Bourbon, Het oude Rome (Lisse 1996).

De voorbeelden Waardoor heeft Nero zich laten beïnvloeden bij de creatie van zijn Domus Aurea? Twee tradities komen erin samen; de Romeinse villa en het hellenistische vorstelijke paleis.
In de tijd van de late republiek met zijn immense imperialistische expansie en de groei van Rome tot metropool, was een traditie ontstaan van heimwee naar een idyllisch leven op het platteland in een archaïsch verleden. We komen dit gevoel tegen in de literatuur, in de Romeinse wandschilderkunst met haar sacraal-idyllische landschappen, en in de villaarchitectuur op het platteland. Rond deze villa's werden geïdealiseerde landschappen aangelegd waarbij, zoals in landschapsparken uit de 18de eeuw, variëteit werd bereikt door op één klein terrein elementen te combineren die in werkelijkheid gewoonlijk slechts verspreid over een groter gebied voorkomen of zelfs in verschillende uiteenlopende gebieden.
Tevens kon de Romeinse aristocratie, die in Rome nog enige matiging moest betrachten in het vertoon van luxe – omdat het daar als ongepast en zelfs politiek verdacht werd beschouwd – zich in haar plattelandsvilla's uitleven in de aanleg van wat er aan wooncultuur maar te verzinnen viel. Peristylen (zuilenhoven), portieken, eetzalen, paviljoens, bibliotheken, baden en dergelijke werden aangelegd en gedecoreerd met collecties schilderijen en standbeelden. In deze villacultuur namen de Romeinse magnaten hellenistische vorstenpaleizen tot voorbeeld.
Het meest sublieme voorbeeld van een hellenistisch paleis was dat van de Ptolemeïsche koningen van Egypte te Alexandrië. Het bestond uit een uitgebreid complex van gebouwen en peristylen, waaronder het Mouseion en de oudste bibliotheek uit de westerse cultuurgeschiedenis. Het paleis was omgeven door parken, waarvan er één de oudste dierentuin ter wereld was. Nauw met het paleis verbonden was het symposiumpaviljoen van Ptolemeus II dat een uitzonderlijke luxe ten toon spreidde. Dit paviljoen was opgebouwd uit vergulde houten zuilen van 25 m hoogte, in de vorm van palmbomen en thyrsoi (Dionysische staven omwonden met wijnranken), en was omgeven door portieken waarin kostbare schilderijen, wandkleden en dierenvellen waren opgehangen en beeldhouwwerken stonden. Er was ruimte voor 130 aanligbedden en waarschijnlijk het dubbele aantal gasten die koning Ptolemeus, als de schenker van welzijn en overvloed, hier ontving. In het Ptolemeïsche paleis waren alle voortbrengselen van het Ptolemeïsche rijk bij elkaar gebracht: kunsten en wetenschappen, kostbaarheden als goud, ivoor en porfier, exotische dieren enzovoort. Het was als het ware een microkosmos van het Ptolemeïsche rijk waarin de koning bijna als een levende godheid woonde.
Deze conceptie van de vorst en zijn paleis gaat in wezen terug op de paleizen van de Perzische koningen, zoals dat te Persepolis.
In de Domus Aurea zien we dezelfde elementen: het paleis is een microkosmos,

een ideale versie van de macrokosmos, een passende woning voor de heerser over het Romeinse rijk die er zelf als kosmocrator heerst. Nero's paleis bracht voor zijn tijdgenoten tot uitdrukking dat de positie van de Caesaren veranderd was van die van de princeps, de voorzitter van de senaat, een bijzonder machtige maar toch traditionele Romeinse magistraat, in die van een hellenistische, semi-goddelijke autocraat.

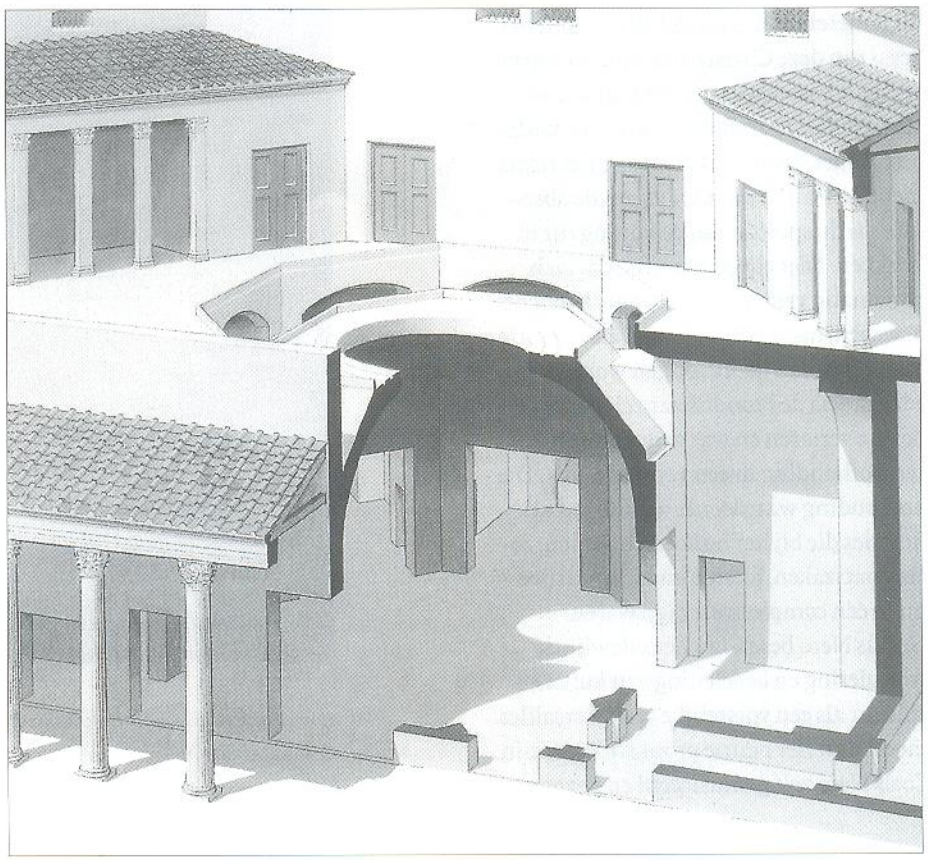
Zonnesymboliek Vanaf het Forum Romanum zagen de Romeinse burgers achter de tempel van Divus Julius, op het hoogste punt van de Via Sacra waar de vestibule van Nero's residentie lag, het kolossale, goudglanzende beeld van Julius Caesars erfgenaam oprijzen. De Colossus droeg de stralenkrans van de heerser van het firmament Apollo-Sol en het scheepsroer van Fortuna, allebei symbolen van het kosmocratorschap. De naam van het paleis, het Gouden Huis, was niet alleen letterlijk op te vatten vanwege het veel toegepaste verguldsel, maar zinspeelde ook op de zonnegod en diens huis. Tevens verwees het naar het begin van een nieuwe Aetas Aurea, een gouden tijdperk. Nero, zelf geboren op het moment van de zonsopgang, had zich aan het begin van zijn regering gepresenteerd als een nieuwe Augustus (die ook, zij het postuum, met Apollo-Sol geassimileerd was) en – net zoals deze illustere voorvader – als stichter van een nieuwe Aetas Aurea.
Ook elders in de Domus Aurea kwamen referenties aan de zon voor. Het belvédèrepaviljoen, dat oorspronkelijk waarschijnlijk symmetrisch was, is exact oost-west georiënteerd en bij de lente- en herfst equinox ging de zon precies in het verlengde van de façade op en onder. In het centrum van dit gebouw lag een octogonale zaal van 15 m doorsnede. Niet alleen is dit de oudste bewaarde koepelzaal van een dergelijk formaat, maar ook het ontwerp is bijzonder geraffineerd. Van de acht wanden van deze zaal waren er drie geopend naar het voorterrein en de vijf overige naar vijf aangrenzende ruimten, een nymfaeum tussen vier eetzalen. In het voor de rest vrij strakke ontwerp valt deze stervormige plattegrond duidelijk op en wekt een associatie met de zon. De koepelzaal en de vijf aangrenzende ruimten worden verlicht door een grote oculus (een rond venster) en de aangrenzende ruimten ook nog eens door open lunetten (halfronde vensters). Zo ontstaat er een geraffineerd lichtspel naarmate de dag vordert en de seizoenen wisselen, terwijl tijdens het zomersolstitium de zon door de oculus van de octogonale zaal een exacte cirkel van licht rondom de poort van het aan de noordzijde gelegen nymfaeum werpt. Bij de aanleg van dit gebouw is dus duidelijk rekening gehouden met de loop van de zon.
De vraag is hoe we dit mogen interpreteren. In laat-antieke bronnen wordt een zaal in het Perzische paleis van de Sassanidische koning Chosroës (tot 624 n.Chr.) beschreven, die ronddraaide en waarin een beeld van de koning stond onder een koepel die het firmament weergaf. Deze passage, waarvan de betekenis omstreden is, heeft men wel in verband gebracht met de ronddraaiende eetzaal die Suetonius noemt, en vervolgens identificeerde men deze met de octogonale zaal. Deze zou dan wellicht geïnterpreteerd kunnen worden als een zaal met ronddraaiende panelen in het gewelf, gedecoreerd met een afbeelding van het firmament, in het midden waarvan Nero troonde als kosmocrator. Suetonius spreekt echter alleen van een eetzaal en zegt niets over een kosmologisch karakter, wat toch juist wel zeer vermeldenswaard zou zijn geweest. Het is mogelijk dat de octogonale zaal de oorsprong is van het verhaal van de draaiende eetzaal, maar een dergelijke constructie kan zich ook elders in het grote complex hebben bevonden. Gezien het bijzondere karakter en de positie van het octogonale zaalcomplex lijkt het wel waarschijnlijk dat deze door Nero zelf gebruikt is, maar dan lagen hij en zijn gasten aan in de vier eetzalen van waaruit zij keken in de centrale koepelzaal die diende als een soort 'showpiece'.
Voor een interpretatie als troonzaal waar



Boven: een foto van de grote achthoekige ruimte in de Domus Aurea. Rechts een opengewerkte reconstructie van deze locatie. Uit C. Cresti en C. Rendina, Palazzi of Rome (Keulen 1998) / P. Conolly, H. Dodge, Stad in de Oudheid (Keulen 1998).

Nero als kosmocrator troonde, bestaan dan ook geen aanwijzingen. Ook het kolossale beeld van Nero met de stralenkrans van Sol kunnen we niet als een aanwijzing voor vergoddelijking van Nero beschouwen. Sinds Alexander de Grote, Nero's grote voorbeeld, waren de hellenistische koningen geassimileerd met verschillende goden zoals Zeus, Apollo-Helios, en Herakles. Deze vorsten droegen de attributen van deze goden om hun gelijkwaardige macht tot uitdrukking te brengen. Maar we moeten dat beschouwen als assimilatie, voor deïficatie was de tijd nog niet rijp.

De Domus Aurea was dus bedoeld als een vorstelijke residentie en de vorm die daarvoor werd gekozen was die van een hellenistische paleis-villa, een ideale weergave in miniatuur van het rijk. Het werd bevolkt door een uitgebreide hofhouding van filosofen, astrologen, dichters, vrienden en vleiers, merendeels afkomstig uit nieuw opgekomen bevolkingsgroepen waarop de Caesaren hun macht baseerden. In de vele ontvangst- en eetzalen ontving Nero, als een levende representant van Apollo-Sol deze schare hovelingen. De residentie moest niet alleen aan het Romeinse volk, maar ook aan de oude senatorenfamilies demonstreren dat de Caesar een absolute monarch was in hellenistische trant. Dit was een wezenlijke breuk met de anti-hellenistische en anti-Alexandrijnse traditie, die door Augustus was gevestigd. Voor deze nieuwe conceptie van het keizerschap en de uitdrukking daarvan in de keizerlijke residentie was het nog te vroeg en de republikeinse reactie liet dan ook niet lang op zich wachten. In feite was Nero zijn tijd vooruit, in die zin dat zijn opvatting van het keizerschap al spoedig na hem algemeen geaccepteerd en het voorbeeld voor het laat-antieke en middeleeuwse keizerschap zou worden. Nero bezat echter niet de geestelijke capaciteiten om voor zijn tijdgenoten aan deze opvatting overtuigend inhoud te geven.



Versailles Als we in de latere geschiedenis van Europa naar een soortgelijke residentie als de Domus Aurea zoeken dan denken we natuurlijk direct aan het Versailles van de Zonnekoning, Lodewijk XIV. Dit paleis, in Frankrijk gewoonlijk kasteel genoemd omdat het niet in de stad ligt, liet Lodewijk vanaf 1662 bouwen en hij bleef er de rest van zijn leven mee bezig. Op het voorplein van Versailles staat een groot ruiterstandbeeld van de Zonnekoning. Aan weerszijden van en achter het plein ligt het paleis dat een reusachtig park domineert. De façade aan de tuinzijde wordt grotendeels in beslag genomen door de grootste ontvangstruimte, de Galerie des Glaces, van waaruit men een schitterend uitzicht over het park heeft en dat dus een echte belvédère vormt. Achter deze galerij ligt een reeks van vertrekken met in het midden de 'Chambre du Roi', 's konings slaapvertrek, dat de spil is van het reusachtige complex. Daarnaast diende de beroemde Salon de l'Oeil de Boeuf als antichambre voor de hovelingen, die hun opwachting maakten voor de ceremonies van het leven in de ochtend – als een Romeinse salutatio – en van het coucher in de avond. Aan de andere kant, voorbij de werkkamer des konings, ligt de Salon d'Apollon, die overdag diende als troonzaal en 's avonds voor muziek en dans. Hoewel de vorm anders is, laat de centrale groepering van deze vertrekken, en de oriëntering ervan op het park, zich heel goed vergelijken met het belvédère-paviljoen in de Domus Aurea.

In het paleis wemelt het van voorstellingen van Sol-Apollo en van het motief van de stralende zon, naast vele andere mythologische en astrologische referenties. In het park liggen onder andere het bassin van Apollo, het bassin van Leto en het bosschage van Apollo. Al deze kunstwerken verwijzen naar de Zonnekoning, de belichaming van de belangrijkste der hemellichamen. Zoals de zon de spil is van het firmament, zo was Lodewijk de spil van Frankrijk waarvan Versailles weer een microkosmos vormde. Ook in literatuur en kunst werd deze zonnesymboliek breed

uitgemeten. Het is duidelijk dat er in het geval van deze Christelijke monarch geen sprake is van deïficatie, wel kunnen we spreken van assimilatie omdat het aardse bestek hier gespiegeld werd aan het firmament. Versailles diende dus om de absolute machtspositie van de koning uit te drukken. Niet alleen het volk, dat zich regelmatig vrijelijk door het park mocht bewegen, maar ook de Franse aristocratie moest daarvan doordrongen worden. De adel had na de Fronde haar zelfstandige positie verloren en was gedegradeerd tot een hofhouding in een vergulde kooi. Die hofhouding waardeerde het wel dat alle functies die bij het hofleven hoorden, zoals staatszaken, feesten en jachtpartijen, nu in één complex verenigd waren.
Net als Nero beschouwde Lodewijk de stimulering en beoefening van kunst en cultuur als een vorstelijke taak. Versailles moest daar het Franse pronkstuk van zijn. Zoals Nero zelf gemusiceerd en gezongen had gelijk Apollo, zo danste Lodewijk uitgedost als de zon in hofballetten. Het enige wezenlijke verschil tussen de Domus Aurea en Versailles was dat dit laatste buiten Parijs was gelegen en het centrum van Parijs er dus niet voor was opgeofferd.
Een interessante vraag is of de frappante overeenkomsten tussen deze twee paleizen toevallig zijn. Is het een voorbeeld van het verschijnsel dat onder vergelijkbare omstandigheden analoge reacties ontstaan, in structuralistische zin? Hadden Nero en Lodewijk XIV eenzelfde conceptie van de absolute monarchie en kwamen zij daarom tot vergelijkbare uitdrukkingsvormen? Of kan Lodewijk door de Domus Aurea geïnspireerd geweest zijn? Van een rechtstreekse invloed is niets bekend en die lijkt ook niet erg waarschijnlijk. De architectonische resten van de Domus Aurea, ofschoon nog niet als zodanig geïdentificeerd, zouden wel als voorbeelden hebben kunnen dienen, maar er is geen overeenkomst in vorm, alleen in idee. Bovendien kan Lodewijk bezwaarlijk Nero, berucht als tiran, moedermoordenaar en Christenvervolger, openlijk als zijn voorbeeld voor de ideale vorst gekozen hebben.
Wel is het echter mogelijk dat degenen die Lodewijk bij zijn mythologische en astrologische programma in Versailles adviseerden, zich door antieke bronnen hebben laten inspireren. Deze adviseurs, die verenigd waren in de Petite Academie, later de befaamde Academie des Inscriptions et Belles Lettres, waren allen diepgaand geschoold in de klassieke letteren. Tacitus en Suetonius waren veelgelezen schrijvers en de passages over de Domus Aurea behoorden tot de weinige antieke bronnen die informatie over een Romeins keizerlijk paleis bevatten. De antieke beschrijvingen en eigentijdse fantasierijke reconstructies van de Domus Aurea – met steeds ervoor de Colossus van Nero met de stralenkrans van Sol (men kende het beeld van Romeinse munten) – vormen dan ook een vast onderwerp van de vele boekwerken die sinds de 16de eeuw over het antieke Rome



Hoewel een direct verband niet aantoonbaar is, zijn er opmerkelijke overeenkomsten tussen de Domus Aurea en Versailles, tussen Nero en Lodewijk XIV. Ontwikkelden zij dezelfde ideeën in min of meer vergelijkbare omstandigheden? Hier de bouw van Versailles rond 1679. Koninklijke verzameling, Londen.



Lodewijk XIV als Sol in het Ballet de la Nuit 1653 (Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes).

verschenen, en waren genoegzaam bekend bij geleerden en architecten.
Maar misschien bestond er nog een andere indirecte band met de oudheid. Astrologie speelde in het Europa van de 16de en 17de eeuw een zeer grote rol, veel groter dan we tegenwoordig beseffen. Een belangrijk astroloog in de eerste helft van de 17de eeuw was Fra Tommaso Campanella, die ook enige tijd aan het hof van Lodewijk XIII verbleef en die in 1638 de horoscoop van de pasgeboren Lodewijk XIV had getrokken. Campanella was de schepper van een utopisch werk getiteld 'De stad van de zon', waarin hij een ideale stad en maatschappij beschreef gebaseerd op de banen van de zon en de planeten. In een gedicht opgedragen aan de pasgeboren dauphin, de 'Ecloga in portentosam Delphinii nativitatem', legde hij de verwezenlijking van zijn Zonnestad in de handen van de toekomstige Zonnekoning. Hij vergeleek diens geboorte met de geboorte van het kind dat de komst van het Gouden Tijdperk aankondigt in Vergilius' vijfde Bucolica en vervolgde:
'De vorsten en de scharen der volkeren zullen samenkomen in een stad genoemd naar de zon, die gebouwd zal worden door de roemrijke held. Naar het beeld van het firmament zal hij een tempel doen verrijzen...'. Deze profetie en Campanella's astrologische conceptie van zijn Zonnestad hebben wellicht invloed uitgeoefend op Lodewijk en zijn adviseurs bij hun conceptie van de rol van de Zonnekoning en van Versailles, de ideale residentie als microkosmos. Men heeft Versailles dan ook wel gezien als een realisering van Campanella's Zonnestad, zoal niet naar de vorm dan wel naar de idee.
Zijn Zonnestad was geen nieuwe unieke schepping van Campanella, maar de idee ervan gaat weer terug op zonnesteden en zonnetempels in Egypte, Arabië en Perzië die bij antieke auteurs genoemd worden. Ook bij de Domus Aurea hebben we gezien dat de idee van de ideale residentie afkomstig was uit de hellenistische en oosterse wereld. De paleizen van Nero en van de Zonnekoning lijken uiteindelijk dus ook gemeenschappelijke wortels te hebben.

Het park Versailles was weer het voorbeeld voor vele 18de-eeuwse vorstelijke paleizen zoals Schönbrunn en Caserta, zij het dat daar de kosmologische aspecten op de achtergrond raakten en de nadruk kwam te liggen op architectuur en park. Ook het park van de Domus Aurea was bijzonder geweest omdat het het karakter had van geïdealiseerde natuur. Deze opvatting van een park herleefde in het 18de-eeuwse Engelse landschapspark dat al spoedig in Europa veel navolging vond. Zo'n park bestond uit een ogenschijnlijk natuurlijk landschap met heuvels en dalen, bossen en velden, waarin waterpartijen, tempeltjes en ruïnes lagen en allerlei dieren rondliepen. Het was geïnspireerd op het landschap van de Romeinse Campagna, via schilderijen en prenten, zoals die van Poussin en Lorrain. Ook het park van de Domus Aurea was een geïdealiseerde versie van de Romeinse Campagna. Ook hier zien we dus een gemeenschappelijke bron. Mischien krijgen we het beste idee van het park van de Domus Aurea, wanneer we kijken naar beroemde Engelse landschapsparken, zoals het park van Stourhead. Bovendien waren de landhuizen in deze parken dikwijls gedecoreerd door de gebroeders Adam of hun navolgers, met stucwerk en schilderingen naar voorbeelden uit de Domus Aurea en de Domus Transitoria. Newby Hall en Syon House zijn zulke classicistische huizen, waarin die ontleningen duidelijk te zien zijn. Het blijkt dus dat in de cultuurgeschiedenis van Europa op diverse gebieden voorbeelden zijn aan te treffen van het 'nachleben' van Nero's schepping het Gouden Huis, ondanks het korte bestaan ervan. Misschien mogen we daarom toch niet enige betekenis ontzeggen aan wat Nero, volgens de overlevering, op zijn sterfbed verzuchtte: 'welk een kunstenaar gaat er met mij verloren!'.

Met dank aan Dr. P. v. Heck en Prof. T.H. Lunsingh Scheurleer.

Internet Meer weten over de onderwerpen in dit nummer? Wij hebben voor u het internet afgezocht. Vraag onze 'Spiegellinks' aan bij **s.h@inter.nl.net**!



De Wetenschapsman

G.J. Hoogewerff was de derde directeur van het Nederlands (Historisch) Instituut te Rome, opgericht in 1904. Onder zijn autocratische leiding kreeg het NIR zijn huidige behuizing, de statige villa in de Valle Giulia. Hoewel, strikt genomen, een kunsthistoricus, werd hij in Rome toch tot een man die voor alles de fascinerende totaliteit van de stad zag en daarover ook wilde schrijven. Behalve een reeks van belangwekkende specialistische studies over bijvoorbeeld Nederlandse kunstenaars in Italië en Nederlands-Italiaanse culturele contacten in de brede zin des woords, schreef hij ook een nog steeds leesbare gids voor de Nederlandse bezoeker van de stad Rome, op basis van een jarenlang lopende rubriek in *Het Handelsblad*. Foto: borstbeeld van G.J. Hoogewerff, archief NIR. © *P. Rietbergen*

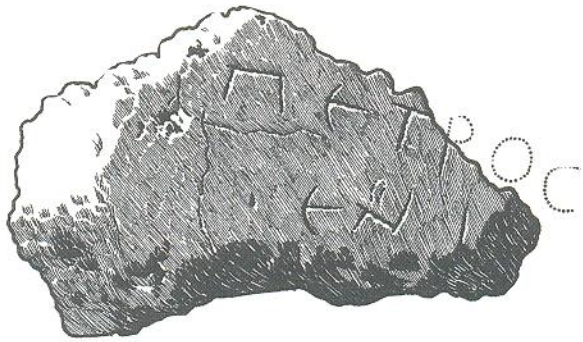
SIBLE DE BLAAUW

Het voortbestaan van de oude Sint-Pieter

Meer dan duizend jaar werd het graf van Petrus bekroond met een enorme basiliek, totdat deze in de 16de eeuw door paus Julius II werd vervangen door de glorieuze baroktempel die wij allen kennen. Dit is althans de gangbare opvatting, maar recent onderzoek wijst uit dat de oorspronkelijke basiliek nog in meerdere opzichten voortleeft in de huidige Sint-Pieter.



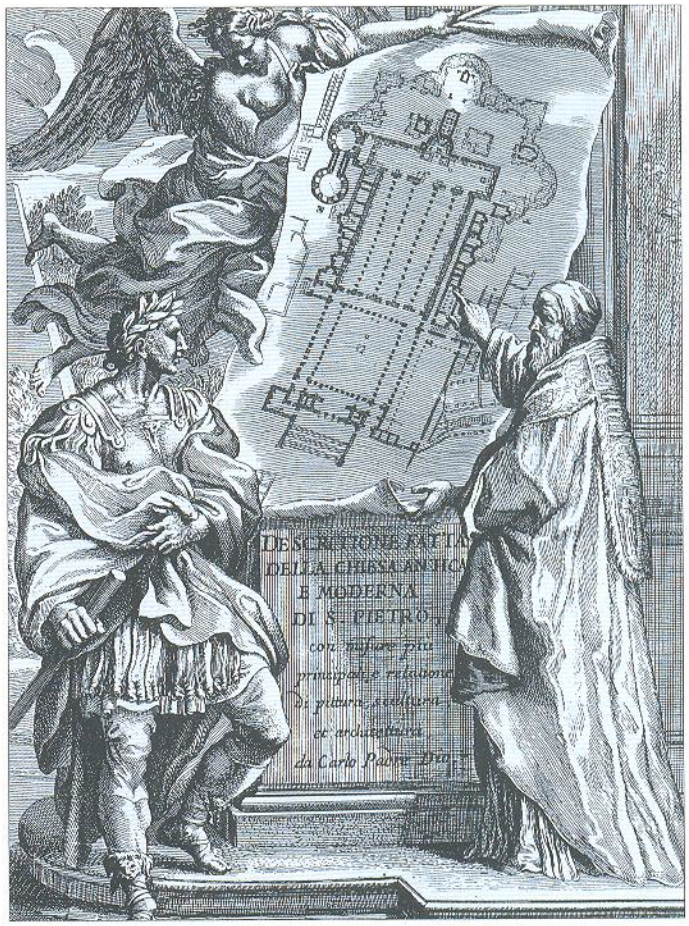
Onder de indruk van de perfecte vormen van het voorplein, de reusachtige afmetingen van de façade, de kostbaarheid van het interieur en de grootse ruimtewerking onder de koepel, zullen maar weinig hedendaagse bezoekers van de Sint-Pieter de neiging hebben om stil te staan bij het bouwhistorische drama van deze locatie. Wie zich de last van de kennis van het verleden niettemin laat welgevallen, beseft de radicale breuk die de geschiedenis hier vertoont. De totstandkoming van dit glorieuze monument van Renaissance en Barok behelsde immers het einde van de vroegchristelijke basiliek, die 1200 jaar lang het graf van Petrus had omvat. De oude en moderne historiografie zoeken de motieven voor deze ingrijpende operatie doorgaans in de megalomanie van pausen en de ambitie van architecten: het oude moest willens en wetens verdwijnen omdat het door het nieuwe in schoonheid en waardigheid overtroffen zou worden. De complexiteit van de polemiek tijdens de bouw zelf en de nog steeds aanhoudende stroom van studies over de bouwgeschiedenis van de nieuwe Sint-Pieter maken echter duidelijk dat het historische probleem nog allerminst is afgedaan.



Boven: op zijn eigen verzoek werd Petrus ondersteboven gekruisigd. Detail van het graf van Sixtus IV in de Sint-Pieter. Onder: waar het allemaal om draait: petros eni, 'Petrus is hierbinnen'. Deze steen met grafitto in het Grieks werd eind jaren dertig onder de Sint-Pieter gevonden en verwelkomd als een sterke aanwijzing, dat Petrus inderdaad onder de Sint-Pieter begraven ligt. Archief SH.

Wie Rome kent, weet dat nieuw nooit helemaal nieuw is. Het oude is overal present en speelt ook altijd mee in het nieuwe, gewild of ongewild. Wanneer de bouwgeschiedenis van de Vaticaanse basiliek vanaf 1450 in dit licht wordt bezien, zou men zelfs de vraag kunnen stellen: wérd de Sint-Pieter eigenlijk wel herbouwd? Het antwoord blijkt gecompliceerder dan de bouwkundige realiteit van het huidige gebouw in eerste instantie doet vermoeden, en zou paradoxalerwijs voor een historicus die zich verdiept in intenties en percepties wel eens 'nee' kunnen luiden. Om zo'n antwoord te beargumenteren zou het

zoveelste boekdeel aan de vele studies over de Sint-Pieter moeten worden toegevoegd, maar ook een korte recapitulatie van enige episoden uit de bouwgeschiedenis en een gerichte blik op het huidige bouwwerk geven al aanzetten tot een mogelijke beantwoording.



Allegorische voorstelling uit de 17de eeuw van Julius II en Constantijn voor een plattegrond van de nieuwe Sint-Pieter.

Restauratie en vergroting De Constantijnse basiliek van Sint-Pieter was een van de machtigste kerkgebouwen van de vroege Christenheid. Alleen al haar afmetingen waren uitzonderlijk – 123 meter totale lengte bij 66 meter breedte in het middenschip. Het weidse atrium, de glanzende mozaïeken van façade en interieur, de imposante rijen van hergebruikte antieke zuilen: het geheel moet op de middeleeuwse bezoeker een onvergelijkelijke indruk hebben gemaakt. In de kerkbouwpraktijk binnen Rome was de basiliek tot aan de Babylonische ballingschap van de pausen in Avignon hét toonaangevende voorbeeld voor menig nieuw ontwerp. De opkomst van de Renaissance maakte de waardering van het bouwwerk echter problematisch. In de ogen van de generatie architecten en theoretici van Alberti was de vlakke, onplastische architectuur van de Late Oudheid niet meer dan een slap naspel van de grootse bouwkunst van de Grieken en de Romeinse keizertijd.

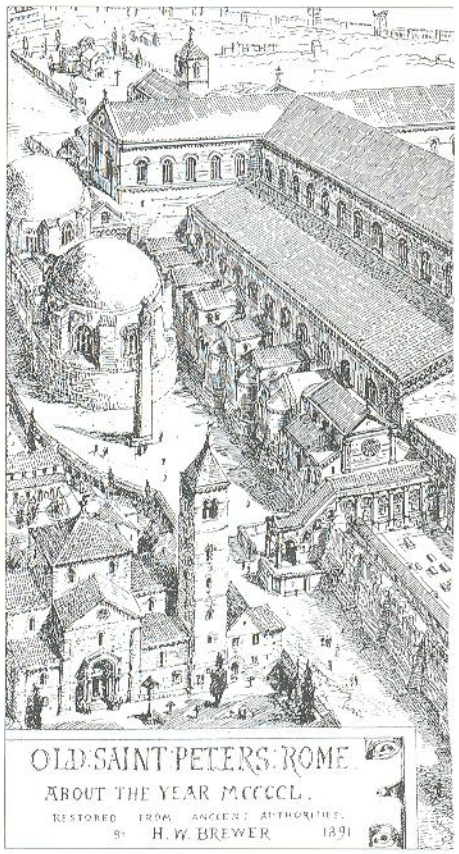
Leon Battista Alberti (1404-1472) geldt wel als de 'uitvinder van de architect'. De enorm veelzijdige humanist, geleerde en architect schreef over van alles en nog wat, maar de klassieke kunsten hadden zijn bijzondere interesse. Door zijn mathematische belangstelling voor de maten en verhoudingen van klassieke gebouwen en voorwerpen werd hij een van de invloedrijkste theoretici op het gebied van de beeldende kunst. In 1452 voltooide hij zijn beroemdste werk *De re aedificatoria*, waarin voor het eerst de opvatting tot uiting komt dat het ontwerp van een gebouw aan een 'architector', en de uitvoering aan een technisch leider overgelaten dient te worden.

Men bespeurt in de benadering van de humanisten voortdurend een spanning tussen de aanvaarding van de christelijke traditie die de oude kerkgebouwen belichaamden, en de distantie tot hun uiterlijke vormentaal. Deze ambivalentie tussen vorm en inhoud was bepalend voor het lot van de oude Sint-Pieter.
Nadat de architectonische gedaante van de Vaticaanse basiliek meer dan 1100 jaar wezenlijk onveranderd was gebleven, nam de humanistische paus Nicolaas V (1447-1455) het initiatief voor een ingrijpende bouwoperatie. Voorzover zijn plannen reconstrueerbaar zijn, blijkt dat zij de vervanging betroffen van het oude dwarsschip met de absis door een veel groter transept, met een diep koor en een koepel op de kruising. Daarnaast zouden de rest van de oude basiliek en het atrium in Renaissance-zin worden verbouwd. De intentie van het project laat zich duidelijk uit de beschrijving van het bouwplan door Nicolaas' biograaf Manetti afleiden: de aanpassing van het oude complex aan de architectonische idealen van de eigen tijd, echter zodanig dat de Constantijnse basiliek grotendeels behouden en herkenbaar bleef.
Het roemruchte project van paus Julius II (1503-1513) was in aanzet hoogstwaarschijnlijk niet meer dan de hervatting van het al vroeg gestaakte werk van Nicolaas V. Het verschil met het project van vijftig jaar eerder lag in de inmiddels sterk gëvalueerde vormentaal van de ontwerpen, de toegenomen geldingsdrang van de architecten en in het feit dat de uitvoering direct leidde tot de sloop van Constantijnsche bouwdelen. Het gangbare beeld stelt Julius II echter voor als de even visionaire als meedogenloze bouwheer, die in 1505 een complete nieuwbouw van de Sint-Pieter begon, welke meer zijn eigen mausoleum zou moeten worden dan dat van de apostel Petrus. Bram Kempers heeft onlangs aangetoond hoezeer deze beeldvorming berust op latere interpretaties. Uit de contemporaine bronnen blijkt dat de paus zeer

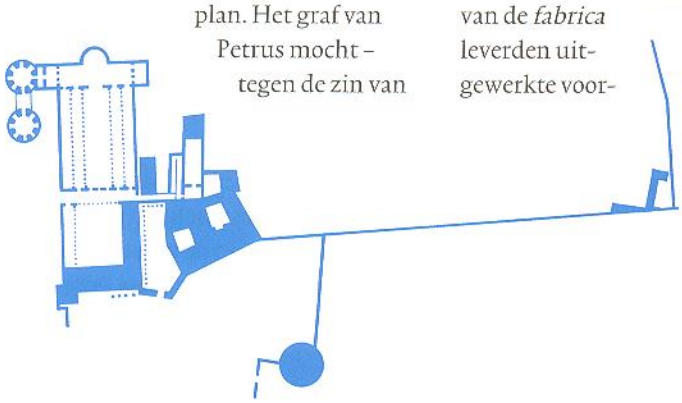


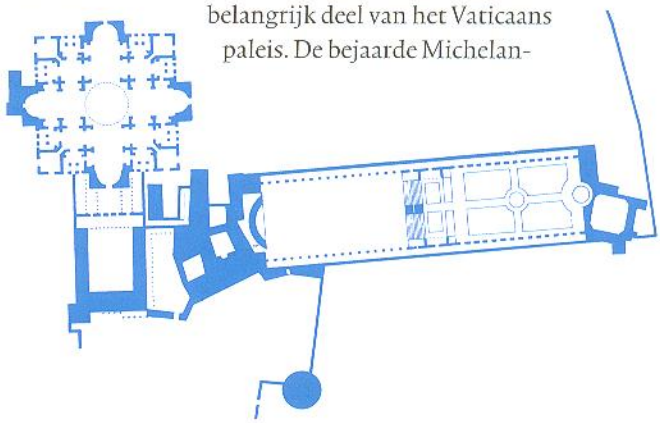
De architect Bramante werd door Michelangelo als de profeet Joël afgebeeld in de Sixtijnse kapel.

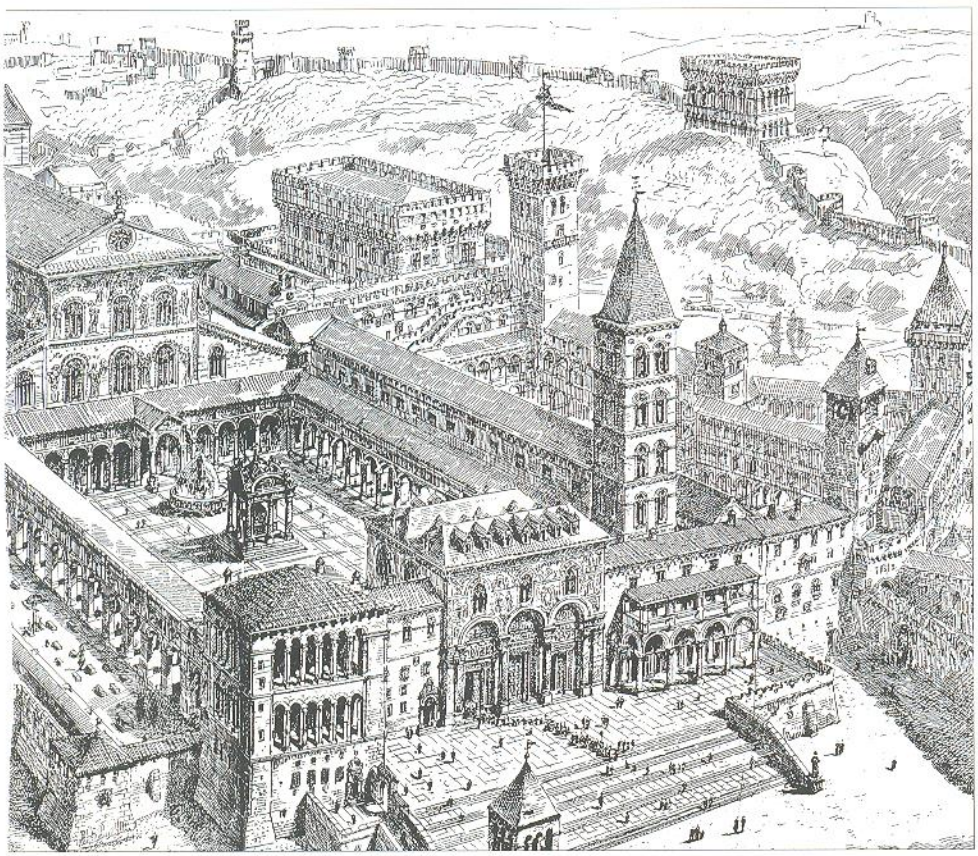
betrokken was bij een radicale aanpassing van de Sint-Pieter aan de eigentijdse status van kerk en kerkvorst, dat hij zijn architect Bramante graag de vrije hand liet in de artistieke ideevorming, dat hij na zoveel jaren impasse eindelijk tot de daad wilde overgaan, maar dat hij onmiddellijk op de rem ging staan als de voorstellen bepaalde grenzen overschreden. In de bouwpropaganda lag de nadruk duidelijk op de restauratie (instauratio) en het vergroten (amplificare) van de basiliek. Volgens Kempers heeft paus Julius net zo min als Nicolaas ooit de intentie gehad een complete nieuwbouw te realiseren. De verwantschap in intentie tussen de projecten van Nicolaas en Julius lijkt inderdaad groot. Van de twee pausen, die beiden nauwe voeling hadden met de bouwkunstige en artistieke ontwikkelingen van hun tijd, mag gevoeglijk worden aangenomen dat zij weinig bewondering koesterden voor de esthetische kwaliteiten van de Constantijnse Sint-Pieter. Voor beide pausen waren echter, wellicht anders dan voor hun architecten, de vormen niet te scheiden van de religieuze en historische betekenis waarvan deze de dragers waren. De oude basiliek moest daarom het uitgangspunt blijven van elk bouwplan. Het graf van Petrus mocht – tegen de zin van Bramante in – niet verplaatst worden en moest het brandpunt van de hele aanleg blijven, zoals het vanaf Constantijn altijd was geweest. Het schip van de oude basiliek zou de breedte van de nieuwe bouwdelen bepalen, zodat oud en nieuw altijd zouden aansluiten.



Een weg terug? De door paus Julius gestelde beperkingen namen niet weg dat onder zijn pontificaat de meest grootschalige bouwonderneming uit de geschiedenis van christelijk Rome van start ging. Weliswaar konden de werkzaamheden niet continu voortgang vinden en was er evenmin sprake van een eenduidige bouwstrategie onder de opeenvolgende pausen, maar in de jaren dertig van de 16de eeuw stonden de machtige onderbouw van de koepel en verschillende opgaande delen van de nieuwe transepten overeind. De dramatiek van het naast elkaar bestaan van oud en nieuw vormde een dankbaar thema voor in Rome verblijvende kunstenaars. Onder hen was de Hollander Maarten van Heemskerck, wiens tussen 1532 en 1537 getekende impressies van de Sint-Pieter onmisbare bronnen vormen voor onze kennis over de bouwgeschiedenis. Ze ademen een sfeer van hopeloosheid: wat zou er ooit worden van deze onvoltooide, met onkruid overwoekerde reuzenpijlers die temidden van puinhopen afbraak- en bouwmateriaal oprijzen achter de uit het lood geslagen restanten van de Constantijnse basiliek?
Inmiddels werd er steeds openlijker gesproken over een complete nieuwbouw. De op elkaar volgende hoofdarchitecten van de *fabrica* leverden uitgewerkte voorstellen voor afbouw naar een gecentraliseerde of een langwerpige plattegrond. Het is onwaarschijnlijk dat zij dit deden tegen de wensen van hun opdrachtgever in. Vooral van paus Paulus III (1534-1549) is bekend dat hij vaart wilde maken en daarbij de meest vergaande oplossingen niet schuwde. De concepten werden echter meer bepaald door de fantasie van architecten, dan door de traditie en de functionele eisen ter plekke. Antonio da Sangallo's gigantische 'longitudinaalbouw' zou niet alleen de volledige afbraak van de oude basiliek en haar atrium hebben betekend, maar ook die van een belangrijk deel van het Vaticaans paleis. De bejaarde Michelan-

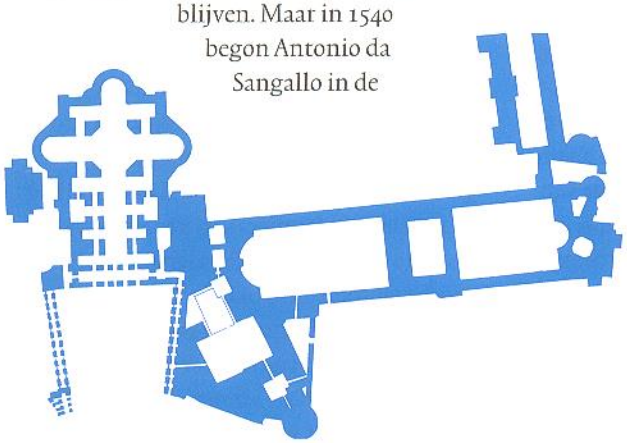






Reconstructietekening van de oude Constantijnse basiliek rond 1450. Uit J. Lees-Milne, Saint Peter's (Londen 1967).

gelo concentreerde zich vanaf 1546 weer volledig op een centraalbouw, deels uit bewondering voor Bramante maar ook om het behoud van bestaande gebouwen. De enorme impuls die het project onder Paulus III kreeg, bezegelde in feite het lot van de Constantijnse basiliek. Een beslissende keuze tegen de integratie van nieuw en oud lijkt te zijn gemaakt met de verhoging van het vloerniveau in de nieuwe basiliek. Bramante had de nieuwbouw geprojecteerd op het Constantijnse niveau, waardoor het oude hoofdaltaar boven het apostelgraf ongeschonden zichtbaar zou blijven. Maar in 1540 begon Antonio da Sangallo in de enigszins gevorderde zuidelijke partij van de nieuwbouw de vloer bijna drie meter hoger te leggen, daarvoor Bramante's hoge sokkelzone onder de bases van de pilasters opofferend. Zijn argument was dat de proporties van het schip in de opstand anders zo steil 'als een steeg' zou worden, maar een praktisch voordeel was tegelijk de vrijwaring van de grote vochtigheid waaraan de basiliek altijd had geleden. De implicaties van dit besluit – dat alleen door de paus zelf kan zijn geautoriseerd – waren verreikend.

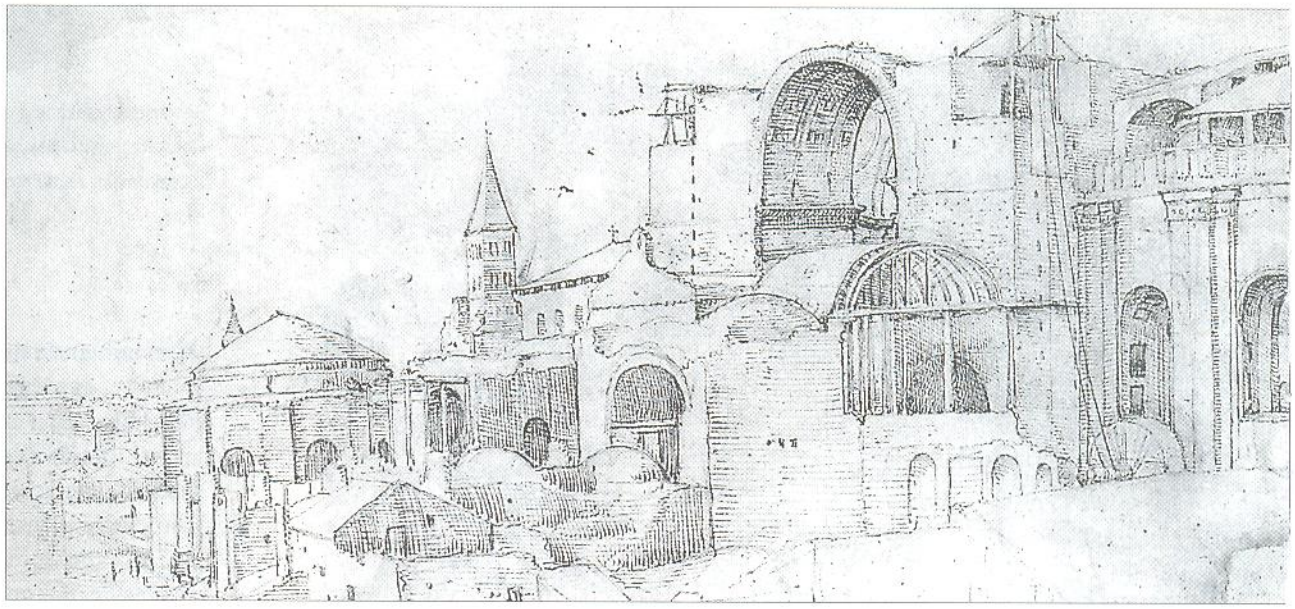


De ontwikkeling van de Sint-Pieter. Links eind 15de eeuw, midden het plan van Bramante, dat slecht deels werd uitgevoerd, en rechts de huidige situatie.

Verschuivende perspectieven Na Paulus III werden er voorlopig geen antieke bouwdelen meer gesloopt. De paus liet het inmiddels gehalveerde Constantijnse schip met een sluitmuur naar de nieuwbouw dichten zodat het liturgisch gebruikt kon worden. Bij gelegenheid werd echter ook gecelebreerd aan het oude hoofdaltaar dat, omhuld door een tijdelijke behuizing, geïsoleerd onder de nog open koepel lag. De bouw van de voorlopige sluitmuur luidde een periode in van uiterlijke status-quo in de relatie tussen oud en nieuw die meer dan zestig jaar zou duren. De gedachtevorming was echter volop in beweging en leidde tot een omkering van de intenties die de eerste bouwfase hadden beheerst.
Het bouwproces, dat aanvankelijk de integratie van de nieuwbouw met de Constantijnse basiliek open had gelaten, was sinds Paulus III in een stadium gekomen waarin behoud van het rest-schip in architecturale zin ondenkbaar werd. Toen in 1592 de koepel eindelijk was gesloten, konden het tijdelijke altaarhuis en de Constantijnse absis worden afgebroken, zodat het hoofdaltaar vrij in de koepelruimte kwam te liggen. Nu moest echter de uiterste consequentie worden getrokken van de door Antonio da Sangallo ingezette verhoging van het vloerpeil. Het nieuwe hoofdaltaar verrees weliswaar overeenkomstig de bedoeling boven het aloude grafmonument van de apostel, maar op een niveau van enkele meters hoger. De afbouw van de basiliek op



Paus Julius II della Rovere door Botticelli vereeuwigd als jonge kardinaal (rechts, Sixtijnse kapel)



De nieuwe Sint-Pieter tijdens de bouw, van het zuidwesten bezien. Tekening door Pieter Coecke, ca 1526. Bibliotheca Apostolica Vaticana.

het verhoogde niveau in de richting van de façade was nu – architecturaal gesproken – een kwestie van tijd geworden.
Aan de andere kant onderging de waardering van de oude basiliek een opvallende evolutie. In de fase dat behoud ervan in combinatie met de nieuwbouw nog een reële optie was, kon het vroegchristelijke bouwwerk op weinig liefde rekenen. Bramante verwierf zich een reputatie als 'de sloper', die zonder enig respect alle onderdelen van de afgebroken transeptpartij vernietigde. Juist in de tijd dat de toekomstige ondergang van de restbasiliek onvermijdelijk werd, groeide echter de belangstelling ervoor. De heroriëntering op het vroegchristelijk verleden onder de invloed van de Contrareformatie was hier debet aan. De studie en documentatie van het oude gebouw door oudheidkundigen als Panvinio en Alfarano (1560-1580), later Ciacconio en Grimaldi (1590-1610), waren getuigenissen van kritiek op de verliezen uit het nabije verleden, en pleidooien voor een zo groot mogelijke mate van behoud in de directe toekomst. Het verst ging het kapittel van de basiliek, door in 1605 publiekelijk het volledige behoud van het Constantijnse restschip te verlangen.
Hoewel het bouwproces zich niet meer terug liet draaien, had de genoemde ontwikkeling wel degelijk invloed op de wijze waarop het project uiteindelijk zijn voltooiing vond. Het feit dat de afbouw in een concours in 1607 werd beslist ten gunste van de toevoeging van een longitudinaal schip, staat geheel in dit licht. Deze keuze tegen de centraalbouw-ontwerpen van vrijwel alle aan het concours deelnemende architecten was architectonisch omstreden, maar kwam tegemoet aan de behoefte om de traditie ter plekke te continueren.

Behoud met terugwerkende kracht De intentie om de basiliek van Constantijn volledig af te breken was in de voorafgaande decennia langzaam gegroeid, maar geen enkele paus had hierover een expliciet besluit genomen. Het was in 1605 aan Paulus V om na een eeuw bouwgeschiedenis de onvermijdelijke laatste stap te zetten. Toen in 1608 de beschilderde wanden van het middenschip werden neergehaald, en in 1610 de vertrouwde façade van het atrium voorgoed verdween, zijn er – althans openlijk – weinig tranen meer vergoten. Zelfs de grootste nostalgici hadden zich verzoend met het fysieke einde van het eerbiedwaardige oude godshuis. Zij konden dit doen omdat het voortbestaan van de vroegchristelijke basiliek al lang in een andere zin verzekerd was.
Door Bramante te dwingen het graf van Petrus in situ als uitgangspunt te nemen voor het ontwerp van de nieuwbouw, en hem bovendien te binden aan de breedte van het vroegchristelijke middenschip, had Julius II – in het voetspoor van Nicolaas V – al een principiële continuïteit met het verleden gegarandeerd. Maar zo lang de verbinding van de nieuwbouw met de oude basiliek een reële optie bleef, waren er weinigen die zich daadwerkelijk om het behoud van de vroegchristelijke erfenis bekommerden. Pas de toenemende oudheidkundige belangstelling voor de Constantijnse basiliek op het moment dat de resten ervan al ten dode opgeschreven waren, maakten de geesten rijp voor een andere omgang met het probleem van oud en nieuw. Deze resulteerden in een gericht streven naar integratie van de oude basiliek in de complete nieuwbouw. Dit streven uit zich in een reeks van beslissingen die in de laatste decennia van de 16de, maar vooral in de eerste decennia van de 17de eeuw werden genomen, veelal los van elkaar, maar vanuit een gemeenschappelijke bedoeling.
Het langwerpige schip naar ontwerp van Carlo Maderno is in deze samenhang al genoemd. Het voorzag in de al door Julius II gestelde eis dat niets van het areaal van de oude basiliek aan haar sacrale functie mocht worden onttrokken. Toen in maart 1615 de afscheidingsmuur van Paulus III werd verwijderd en voor het eerst de nieuwe basiliek van binnen in haar volle lengte zichtbaar werd, zullen sommigen

de voldoening hebben gevoeld dat hier de ruimtelijke dispositie van het vroegchristelijk kerkgebouw terugkeerde, met een lang schip als opgang naar het apostelgraf. Jürgen Christern ontdekte dertig jaar geleden dat Maderno in het middenrisaliet van zijn zeer bekritiseerde façade de hoofdlijnen en -proporties van de Constantijnse voorgevel heeft herhaald. De hergebruikte oude middenschipzuilen die in de drie doorgangen van de façade staan, duiden binnen dat raamwerk ook nog eens de proporties van de Constantijnse colonnaden aan.

Hoewel het Petrusgraf nog steeds als cultisch centrum van de basiliek moest gelden, was door de verhoging van het vloerniveau in de kerkruimte niets meer zichtbaar van de confessio: de nis onder het altaar waardoor de gelovigen het apostelgraf konden vereren. Deze onbevredigende situatie werd pas twintig jaar na de wijding van het nieuwe hoofdaltaar opgelost. Naar ontwerp van Maderno werd de nieuwe vloer voor het altaar weer weggehaald en sindsdien geeft een brede en met trappen toegankelijke opening vanuit de kerk het vrije zicht op het Constantijnse vloerniveau en op de oude nis onder het altaar. Op deze wijze is één onderdeel van de oude basiliek ongedeerd en onbewogen geïntegreerd in de dispositie van de nieuwe kerk: slechts één element viel deze behandeling ten deel, maar wel het meest heilige van deze locatie.

Terwijl Michelangelo nog aanhaalt hoe Bramante de 'schitterende zuilen' van de oude basiliek te gronde liet gaan, is er vanaf Paulus III sprake van bewust behoud en hergebruik van de oude bouwelementen. Verschillende zuilen uit de vroegchristelijke basiliek zijn zo in het schip en in de voorhal van Maderno terechtgekomen. Maar een uitgesproken symbolische betekenis hadden de onderdelen van het oude hoogkoor, dat in 1592 werd ontmanteld. De bijzondere porfieren treden waarover eeuwenlang pausen en keizers het hoogaltaar-podium hadden beklommen, werden na 1600 verlegd in de opgang naar de absis van de nieuwe basiliek. De porfieren zuilschachten die het hoogaltaar-baldakijn hadden gedragen, kregen een plaats in de nieuwe altaren in de uiteinden van de dwarspanden. Het meest emblematisch waren echter de twaalf getorste wijnrankzuilen die als een dubbele pergola voor het podium gestaan hadden. Zij kwamen in dubbele zin in de nieuwe basiliek terug. Acht ervan werden rond 1627 opgenomen in de relieken-loggia's in de vier koepelpijlers. Evenals de porfieren altaarzuilen zijn zij dus ruimtelijk en visueel nog steeds verbonden met hun vroegere opstellingsplaats. Maar de wijnrankzuilen werden ook getransformeerd naar de schaal en statuur van de nieuwe basiliek, doordat Bernini ze als model koos voor de bronzen zuilen die het enorme nieuwe hoofdaltaar-baldakijn moesten dragen. Dit letterlijke en figuurlijke hergebruik van karakteristieke onderdelen van de vroegchristelijke basiliek getuigt hoezeer de pretentie van continuïteit in de periode van de afbouw was geconcretiseerd.

Daarmee is de paradox van deze bouwgeschiedenis – in uiterst grove lijnen – aangegeven.

Gedurende lange tijd is er nooit de duurzame intentie geweest het eerbiedwaardige vroegchristelijke heiligdom volledig te doen verdwijnen, maar bestond er evenmin een consistent plan tot het voortbestaan ervan. De aandacht ging geheel uit naar de nieuwbouw, die op een onuitgesproken additieve wijze gecombineerd zou kunnen worden met de oude basiliek. Pas in een later stadium, en vooral toen er beslissingen waren genomen die een dergelijke combinatie feitelijk zouden uitsluiten, kreeg het streven naar behoud vaste vorm. De beoogde continuïteit kon niet meer materieel-additief van aard zijn, maar werd op een hoger plan gebracht: een integratie van vormen en materiële onderdelen van het oude gebouw in het nieuwe, waardoor inhoud en betekenis van het vroegchristelijke gebouw geheel op het nieuwe zouden overgaan. Dat het nieuwe gebouw heel wat beter voldeed aan de geestelijke en wereldlijke machtsaanspraken van de opeenvolgende bouwheren dan de basiliek van Constantijn, wisten de pausen zelf maar al te goed. Dat het liturgisch heel wat minder functioneel zou blijken, namen zij op de koop toe. Niettemin hielden zij zichzelf voor de basiliek van Constantijn niet te hebben vernietigd, maar in betere vorm te hebben vereeuwigd.



De Sint-Pieter tijdens het oecemenisch concilie van 1962. De paus spreekt de 2500 verzamelde prelaten toe vanonder Bernini's 30 meter hoge baldakijn, dat in 1633 (deels) werd gegoten uit het brons van het dak van het Pantheon. Uit P.M. Kendall, L.B. Wright, De Renaissance (Houten 1977).

BERT TREFFERS

Bernini geeft Rome een nieuwe beeldtaal

Opkomst en neergang van een herscheppend 'inventor'



Veel moderne Romegangers kunnen de getergde gezichten, kronkelende lichamen en wapperende mantels die zo kenmerkend zijn voor de Barokkunst maar matig waarderen. Toch staat de stad er mee vol: in de 17de en 18de eeuw sprak deze vormentaal kennelijk nog luid en duidelijk. Lorenzi Bernini was de grootmeester van deze stijl. Wat bedoelde hij ermee?

'Ik heb het probleem om marmer als was te maken overwonnen'. Zo sprak in 1673 Gian Lorenzo Bernini (1598-1680), dé beeldhouwer en architect van de Barok. 'Zelfs de Ouden zijn er niet in geslaagd om steen zo naar hun hand te zetten, dat het pasta lijkt', zei de man, die eigenhandig het aangezicht van Rome diepgaand heeft beïnvloed. Bernini leerde het beeldhouwvak van zijn vader, Pietro, maar was ook veelgevraagd als architect. Nadat hij in 1624 een begin had gemaakt met het beroemde baldakijn boven het altaar in de Sint-Pieter, werd hij door Urbanus VIII benoemd tot hoofdarchitect en zijn hele verdere leven bleef hij doende met de verfraaiing en voltooiing van deze kerk – zo was hij onder meer de bouwmeester van de twee collonade-armen rond het Pietersplein (voltooid in 1667). Maar daar bleef het bepaald niet bij. Een voortdurende stroom monumenten, fonteinen, beeldhouwwerken, paleizen en kerken ontsprong zijn werkplaats, zoals bijvoorbeeld Pluto en Proserpina (1622), de extase van St. Theresia (1647), de Fontein der vier Stromen (1651), de Scala Regia (1661) en de tombe van Alexander VII (1678). Zijn faam verspreidde zich over Europa. In 1664 vroeg Lodewijk XIV hem om een plan voor de gevel van het Louvre en ontving hem feestelijk te Parijs. Bernini's Louvre-ontwerp is nooit gebouwd, maar de buste die hij maakte van de zonnekoning is zeer bekend. Links: Portret van Bernini, ca 1640. Uit G. Morello (red.) Vatican Treasures (Milaan 1993). Boven: Detail uit het Theresia-beeld.

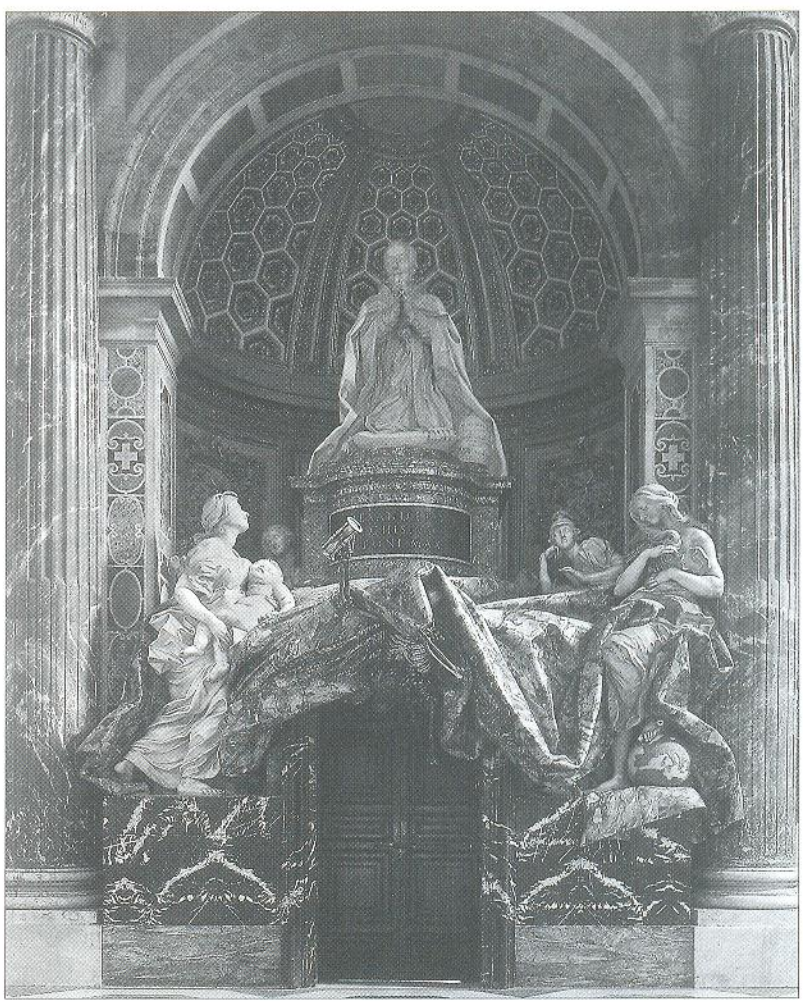
'Het oordeel over Lorenzo Bernini heeft zich in de laatste tijden weer hersteld', schreef Huib Luns in de *Tweede tien wandelingen in Rome*, dat in 1931 verscheen. 'Na bij zijn leven ongehoord geprezen te zijn, ... is hij reeds een eeuw na zijn dood aan elke verguizing blootgesteld. Maar reeds het gehalte dezer eerste verguizers kan ons waarschuwen. Zij, die hem op het einde der 18de eeuw en in de 19de eeuw haten, zijn de koude, stijve en verwaande academische aesthetische autoriteiten, wier verstandelijk werk van elke scheppingsdrift gespeend bleef. Deze 'meesters van den smaak' hadden schijnbaar gemakkelijk spel toen zij de smakelooze opeenhoping van verschillende materialen in 'n enkel al te pompeus grafmonument (b.v. dat van Alexander VII in de St. Pieter) aanwezen als een voortbrengsel van een kunstverworden periode. De weergaloze portretbusten van Lorenzo Bernini gingen zij dan maar voorbij, en voor het mystische gehalte van de befaamde hoog-reliëfs, waar de zielsextaze van Franciscus of St. Theresia, dwepend, maar zonder twijfel levensecht wordt gegeven, waren zij natuurlijk volkomen onvatbaar.'



Mystisch gehalte, zielsextaze, dwepen en dat alles kennelijk ook nog levensecht; dat zijn volgens Luns de belangrijkste kenmerken van de religieuze kunst van Bernini. Dat levensechte ziet hij in lijnrecht contrast tot het zogenaamde academisme, tot het *verstandelijke* in het werk van zijn tegenstanders. Daarmee suggereert hij dat het werk van Bernini in feite niet op een rationele wijze tot stand is gekomen, maar rechtstreeks opgeweld uit het innerlijk van de kunstenaar; zo wordt het haast *romantisch*. Luns gebruikt die term hier niet; en toch lijkt hij te geloven dat wat hij ziet als de moderniteit van Bernini's kunst, juist berust op die diepe verwantschap met die romantische kunst die een regelrechte uitdrukking zou zijn van de diepste emoties van de kunstenaar zelf. Zo sluit hij aan bij één van de activisten van het katholieke réveil, Gerard Brom, die in 1923 een boek publiceerde dat hij de programmatische titel *Barok en Romantiek* meegaf. Ook hier is het ogenschijnlijk excessieve, dat wat hij noemt 'zieke' van de Romantiek in feite, in een traditioneel typisch christelijke omkering, het 'gezonde'. De Romantiek heet bij hem een ziekte, maar het zijn juist die 'zieke zielen' die weten dat zij wedergeboren moeten worden. 'De mens draagt eenmaal een wond in zijn ziel mee, waarover de klassieke wereld zijn gladde vormen als pleisters streek, maar waarover barok en romantiek *eerlik* hun klachten lieten horen. Ook de moderne tijd bekent zijn kwalen en zijn pijnen: onze muziek is één dissonant geworden, onze architectuur gaat onrust openbaren, onze poëzie heeft een zwak voor zijn zwakheden. Een stijgende koorts laat ons de koele, fiere kalmte versmaden, we geven de houding van hooghartige onverschilligheid op. We hebben aan onmisbare woorden als 'beweging' en 'spanning' niet meer genoeg en laten nieuwe als 'bewogenheid' onze diepe levensdrang weergeven.' Een paar pagina's eerder schrijft Brom: 'Aan de gangbare opvatting, dat barok en romantiek ieder een reactie tegen de klassieke vorm betekende, kan een dieper waarde gehecht worden. Het heidendom zocht de volmaaktheid op aarde, moest daarom zonde en ellende voorbijzien en verviel noodlottig tot kunstmatigheid, vormelikheid, uiterlikheid, om dit aristocraties optimisme hoog te houden. Vroeg of laat zou die mooie leugen neervallen aan de voet van 't kruis, dat in zijn gebroken lijnen toch het werkelik leven beter weergeeft dan de cirkel'.

De Barok is hier de expressie van een emotioneel heftig beleden en daarmee een als authentiek gekwalificeerd levensgevoel. De authenticiteit van Bernini's geloof garandeert hier de authenticiteit van zijn kunst. Het ogenschijnlijk excessieve van de Barok duidt hier niet meer op een geestelijk en emotioneel ontspoord gemoed, maar juist op een heftig overstromend gevoelsleven, dat zijn onmiddellijke neerslag vindt in een hevig bewogen kunst. 'Barok en romantiek hadden gevoel voor het andere, het vreemde, het wilde, dat volgens schoolse wetten geen bestaansrecht had, omdat het lelik heette; ze gaven de hoogste waarde aan de geheimzinnige diepte achter de dingen, aan de bezielde onzichtbare sfeer, waar ze hartstochtelik naar tasten, al werd hun stand minder vast en hun woord wel minder klaar. Het behagen was niet hun eerste doel, neen het getuigen; hun innerlike overvloed barstte door de zinnen heen en hun uitingen hadden soms de heftigheid van een aanval, waarvoor onze ziel bijna terugschrikt'.

Ontdommen Toch doet deze annexatie van de Barok geen recht aan de kunst van



Bernini's grafmonument voor paus Alexander VII in de Sint-Pieter.

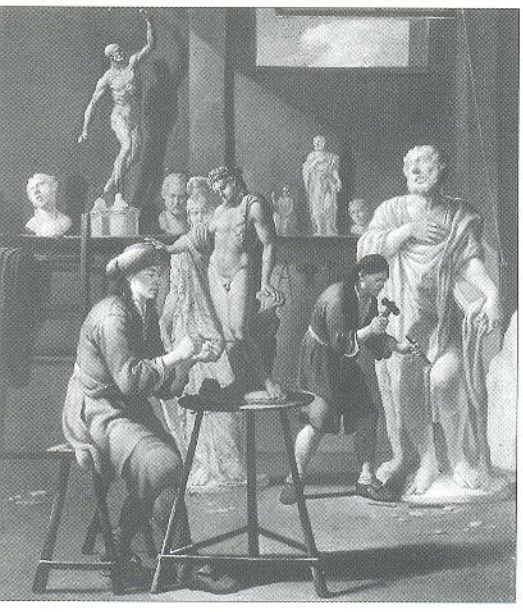
Bernini. Die kunst had wel degelijk een uiterst rationeel karakter. Jarenlange planning ging soms vooraf aan de realisatie van kunstwerken, die in hun uiteindelijke verschijning bijna bedrieglijk geïmproviseerd overkomen. Wat Brom ziet als 'een branding, overstelpend en overweldigend, bruisend en schuimend. Kracht, uitbarsting van kracht', is vaak het resultaat van zorgvuldige planning en de uiting van een weloverwogen ideologie. Bij het realiseren van zijn kunst stal Bernini, net als de meeste kunstenaars van zijn tijd, de inventies van anderen. Maar dat stelen gebeurde met een grote virtuositeit en was in feite een vorm van geaccepteerd eclecticisme en emulatie. Eclecticisme met een concrete bedoeling. Barokke kunstenaars 'stalen' die voorbeelden om ze te verbeteren: door ze te veranderen werd, aan de hand van het voorbeeld, een nieuwe beeldtaal ontwikkeld, die adequater zou beantwoorden aan het doel van de kunst die hun voor ogen stond. De nieuwe beeldtaal die zo ontwikkeld werd, ontstond niet vanuit een behoefte aan zelfexpressie van eigen inzichten en gevoelens, maar om tot een nog adequatere uitdrukking te komen van een naar inhoud vaststaand thema. Het was een poging dat thema zó weer te geven dat het publiek, de gebruiker(s), volgens een vooropgesteld plan zouden worden bewerkt en geroerd, emotioneel *bewogen*, derhalve, maar bewogen óók op rationeel, dat wil zeggen: geestelijk vlak. Kunst was wel degelijk een middel om – zoals dat tot voor kort heette in een reclame die het bezoek aan de Openbare Bibliotheken probeerde te stimuleren – te *ontdommen*, emotioneel en geestelijk tegelijk.

Het weloverwogen karakter van alle Bernini-inventies, dat 'cerebrale', dat Bernini's kunst kenmerkt, is pedagogisch gefundeerd. Dat wat moeilijk was, moest met *disinvoltura* worden gepresenteerd. Het uiteindelijke product moest ogenschijnlijk simpel lijken en in één oogopslag te overzien. De complexiteit ervan diende over te komen als eenvoud. De oplossingen die Bernini vond voor artistieke problemen waren zo simpel, zo logisch ook, dat zijn kunst iets vanzelfsprekends kreeg; dat 'levensechte' waar Luns van sprak, dat zogenaamde 'eerlijke' waar Brom het over had, is het gevolg van een perfecte beheersing van de artistieke middelen en vooral van een slimme toepassing van een reeks op zich simpele artistieke trucs. Het was het gevolg van artistieke discipline, van een beheersing van de kunst en niet van een soort geïnspireerde improvisatie-drift die meewaaide met de wind van het gevoel.



Skelet in gebed, vloer van de Cornaro kapel.

Trucs Soms lijkt Bernini een op het eerste gezicht wel erg simpele truc te gebruiken, om een maximum aan effect teweeg te brengen. Onder het al eerder door Luns genoemde monument van Alexander VII in de Sint-Pieter, bevindt zich een deur, die net zoals in de Cornaro-kapel vooral een decoratieve en hoogstens een metaforische functie lijkt te hebben. Maar in het monument van Alexander VII kan deze deur ook echt open. Daarmee valt haar reële functie samen met haar symbolische. Pas wie daadwerkelijk door die deur naar binnen gaat, zal het monument aan den lijve ervaren. De geprepareerde scène van het monument, dat potentiële theater, komt tot leven bij de gebruiker. Wie zo, op die plek de kerk binnenkomt, ziet plotseling boven zijn hoofd een bronzen voet zweven. Eenmaal binnen, blijkt dat de voet van de dood te zijn. Met in zijn rechterhand een zandloper, tilt hij met zijn linkerhand een zwaar marmeren gordijn op. Eenmaal binnen, bevindt men zich daar waar Bernini en zijn opdrachtgevers iedereen wilden hebben: in de Sint-Pieter, vlak bij het graf van de heilige Petrus, van wie de paus de opvolger heet te zijn. Door de wereld achter zich te laten, verlaat men haar ook; even verlaat men de wereldse staat. Nu, in de kerk, is het mogelijk de dood te overtroeven. Maar wanneer men straks weer door diezelfde deur naar bui-



17de-eeuws beeldhouwersatelier, schilderij toegeschreven aan Michael Sweerts. De kunstenaar legt de laatste hand aan een kleimodel, terwijl een steenhouwer een ander ontwerp in marmer uitvoert. Ook Bernini had een grote werkplaats, met veel leerlingen en hulpkrachten. Uit C. Avery, Bernini (Londen 1997).



De onlangs gerestaureerde Cappella Pio in de Sant'Agostino. Foto Soprintendenza dei beni artistici, Rome, Palazzo Venezia.

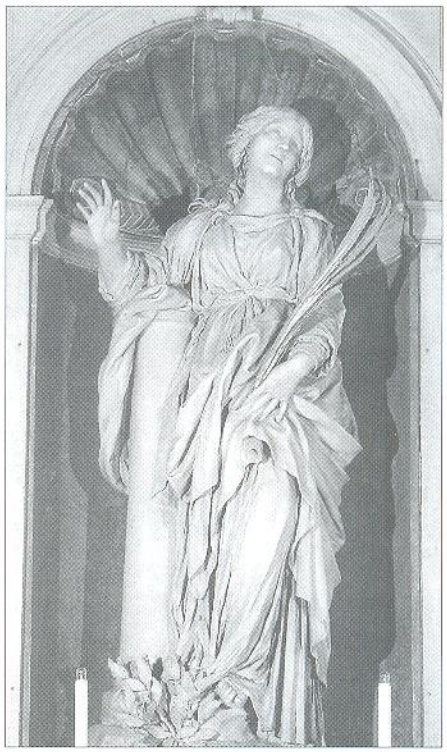
ten gaat, dan dreigt er opnieuw de dood; uit de kerk getreden, valt het gordijn toe voor het heil. De kerk die men betrad, had men nooit mogen verlaten, zo blijkt. Enkel als men in de wereld nog steeds in de kerk staat, is er hoop.
Paus Alexander VII houdt de handen gevouwen. Hij bidt en doet zo als paus wat eenieder, zo luidt hier de boodschap, zou moeten doen: bidden. Maar dat gebaar is tegelijk het gebaar van het geloof, de *fides*, waarvan de paus de belichaming is. Daarmee doet ook hij wat in de Cornarokapel het skelet rechts op de vloer doet; daar bidt nu niets meer of minder dan de dood zelf. Links is een skelet afgebeeld in gebed; met de handen geheven tot boven de schouders is hij weergegeven als een actief handelende *orante*. Maar wie bidt en gelooft, heeft ook nog de liefde nodig. Die is in de metafoor van een brandend hart aanwezig in het hek van de balustrade die de ruimte van de kapel afscheidt van de ruimte van de kerk zelf. Geheel boven in de kapel toont zich, wit in wit, de duif van de Heilige Geest. Van boven daalt licht af, tot aan de skeletten op de vloer. Daar worden zij de dood, bekleed met het licht dat hen tegelijk omhoog trekt. Door het licht van het geloof, verdiept door het gebed, wordt de gelovige bijna vanzelf – door de liefde die brandt in het hart – omhoog getrokken tot de bron van dat licht, God.

Schijn Het zijn allemaal listige trucs: maar die trucs dienen steeds een concreet doel. Pas onlangs, in januari 1998, werd de restauratie voltooid van de Cappella Pio in de Sant'Agostino. Deze kapel werd in de jaren veertig van de 17de eeuw naar ontwerp van Bernini gemoderniseerd. De opzet van deze kapel komt sterk overeen met die van de gelijktijdige Raimondikapel in de San Pietro in Montorio en de oorspronkelijke opzet van de koorkapel in de Santa Maria in Via Lata, zoals die op een tekening is overgeleverd. De Cappella Pio wordt geflankeerd door brede hoekpilasters, die de ruimte van de kapel naar buiten toe begrenzen. Altaar en tabernakel vormen een hecht onderdeel van een architecturale geleding, die de ruimte tot één samenhangend geheel samensmeedt. Vóór de recent voltooide restauratie waren met name de architectonische elementen als de pilasters en de scheiboog sterk vervuild. Nu ze zijn schoongemaakt, is hun plasticiteit sterk toegenomen. Bovendien zijn ze nu helder wit. Ook heeft onderzoek tijdens de restauratie uitgewezen dat met name de cannelures van de pilasters, de decoratieve elementen en zelfs de lijsten met goud beschilderd waren. Ook dit verhoogt sterk hun plasticiteit.
Door de restauratie is dus het architectonisch effect van de kapel sterk veranderd. Met name de hoekpilasters staan duidelijk als zelfstandig dragende architectonische elementen los van de flankerende wand. De scheiboog wordt nadrukkelijk gedragen door deze hoekpilasters. Daardoor ontstaat er een duidelijke tegenstelling tussen de ruimte van de kapel en de ruimte van de kerk; pilasters, kapitelen en scheiboog maken zich los van het hen omringende muurvlak. Geen enkele bestaande foto doet recht aan dit effect. Belangrijk is ook de precieze positie van de pilasters op hoge sokkels. De pilasters zelf zijn daardoor in feite vrij kort en krijgen zo binnen het geheel van de kapel een duidelijk tektonische functie. De architectonische opbouw blijkt zo in feite een scherm te zijn, dat niet meer samenvalt met de werkelijke ruimte van de kapel zelf. Dit scherm staat vóór de eigenlijke muren van de kapel en dat dit effect ook daadwerkelijk nagestreefd wordt, wordt duidelijk in de decoratie van de culot.
Over de schijnarchitectuur van de ribben heen, zijn opnieuw gipslagen aangebracht. Dat is goed te zien op een detailfoto die is gemaakt tijdens de restauratie. De lichtstralen zijn in dik gips op de ondergrond geplakt en vervolgens met goud beschilderd. Op de ondergrond van de schijnarchitectuur zelf is een engel geschilderd. Maar andere engelen zijn weer geschilderd op een gipslaag, die zich bevindt vóór de ribben. We hebben hier te maken met

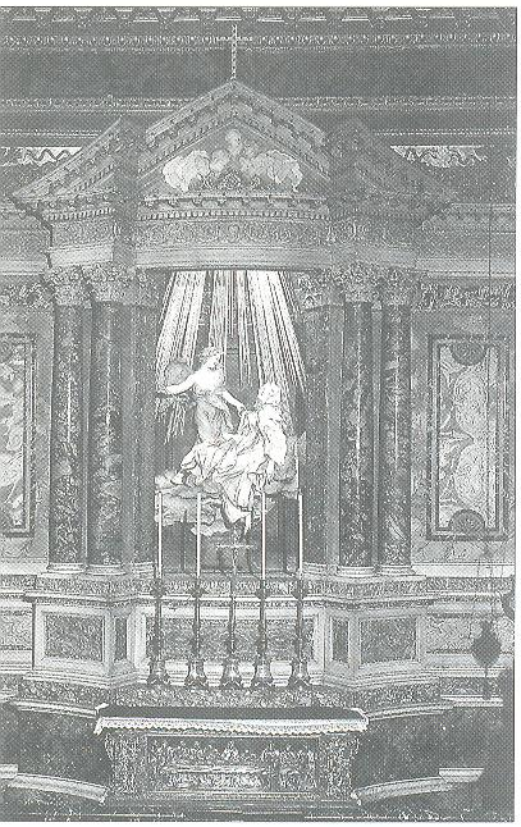
een schijndecoratie die is aangebracht op een schijnarchitectuur. Geen middel wordt nagelaten om maar vooral goed te laten uitkomen dat het hier een au fond paradoxaal genoeg 'blijvend efemeer' apparaat betreft, een scenografisch ontworpen kunstmatige ruimte, kortom, oneerbiedig gezegd: nep. Wat hier te zien is, is niet anders dan schijn, een schijn-decor in een wereld van schijn. En zelfs de lege nis is onderdeel van deze schijn-architectuur, onderdeel van deze illusie. Al zou men in die nis een heilige plaatsen, dan nog zou die heilige schijn zijn. In die schijn-nis kan enkel maar staan een afbeelding, enkel maar een, waarom niet: schijn-heilige.

Bibiana's voet Zo'n schijn-heilige is bijvoorbeeld Santa Bibiana in de aan haar gewijde kerk te Rome. Bibiana houdt haar hand in een demonstratief gebaar hoog opgeheven; haar blik is gericht naar het licht dat van links boven op haar valt. Recht boven haar is op een fresco God de Vader afgebeeld. Maar wat minstens zo belangrijk is: Bibiana tilt haar rechtervoet op. Dit detail is van verstrekkende betekenis. Op zich is het alweer geen inventie van Bernini zelf. Dat gebaar van het demonstratief optillen van, meestal, de rechtervoet maakt deel uit van een lange christelijke traditie en komt onder andere voor bij Rafael en Caravaggio. Die schijnheilige Bibiana, doet iets waarvan de gelovige nog maar moet hopen dat hij het ook zou kunnen: gaan, treden in het voetspoor van Christus, Hem volgen, desnoods tot in de dood. Maar het hele devotionele systeem waarvan die heilige van marmer de expressie is, komt pas tot leven als de boodschap die het uitdraagt innerlijk wordt ontvangen. Getroffen door het effect dat het beeld in die specifieke en door Bernini zelf ontworpen setting moet hebben, zou de gelovige, emotioneel getroffen, óók moeten gaan nadenken hoe hij gehoor kan geven aan die boodschap, aan die oproep die hier wordt gedaan. Het beeld is meer dan een uitbeelding van een episode: het is vooral een demonstratiemodel dat laat zien hoe men in het eigen leven de christelijke leer moet realiseren. Dat wordt duidelijk aan de hand van dat andere beroemde Bernini-beeld, het beeld van Theresa van Avila. De leden van de familie Cornaro – zelf verstard tot beelden – weten allang dat dat beeld van Theresa in die nis nep is. Ze kijken niet eens meer naar haar. Zij tenminste hebben er al de les uit getrokken, te weten: dat beeld, dat voorbeeld, dat exempel waarvan dat beeld de materiële reflectie is, krijgt pas zin als de gebruiker het niet alleen begrijpt, maar vooral ook uit dit begrijpen de conclusie trekt, dat ook hij volgens de door dit exempel geleerde les moet gaan leven. De Cornaro's zelf hebben die les al geleerd. Zij zijn een stadium verder dan de gelovige die de Santa Maria della Vittoria binnentreedt en oog in oog komt te staan met dat beeld binnen de context van kapel en kerk. Maar die gelovige is in elk geval al een stap verder dan de argeloze toerist, die op aanraden van menige rondleidende buschauffeur vooral stilstaat bij het onderlijf van de heilige, in plaats van bij haar hart, dat toch doorstoken is door de echte liefde.

Zelfs het ogenschijnlijk simpele beeld van Theresa van Avila is – in elk geval iconografisch – een samenstelsel van tekens. Het is met oog op een specifieke functie gecomponeerd, om niet te zeggen, geconstrueerd. En dat moet het ook zijn, want alleen zo kan het de meditatie sturen; en



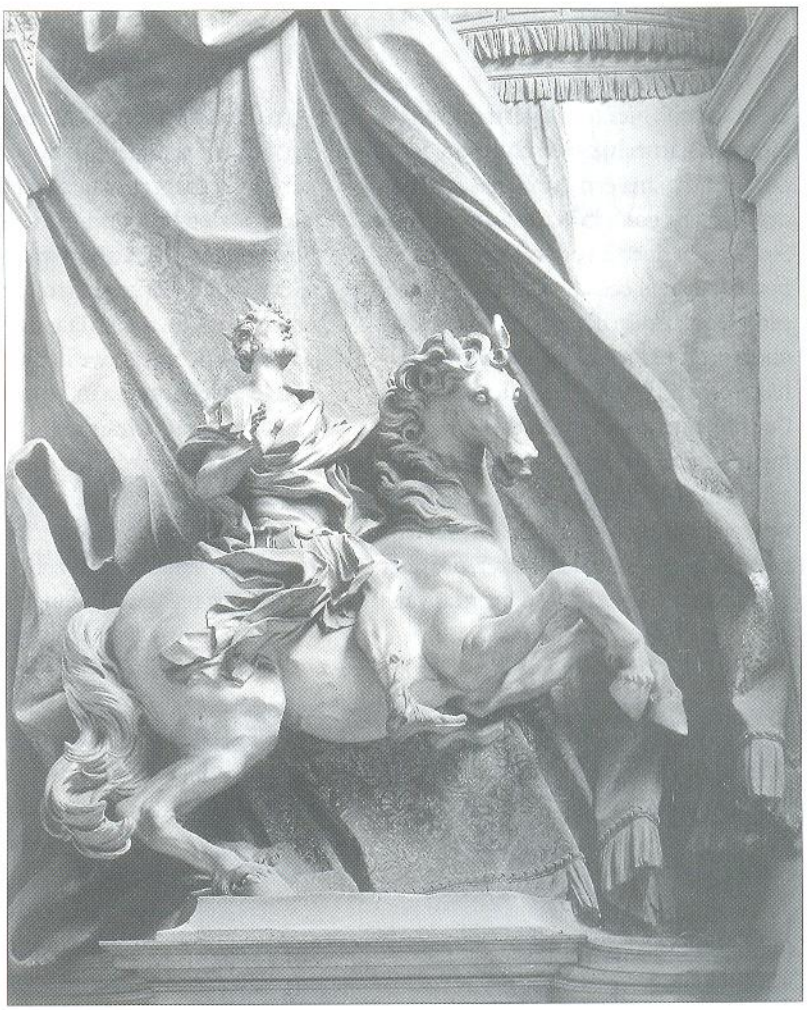
Bernini's beeld van Santa Bibiana in de aan haar gewijde kerk te Rome. Let op de opgeheven voet; zij treedt in de voetsporen van Christus. Uit C. Avery, Bernini (Londen 1997).



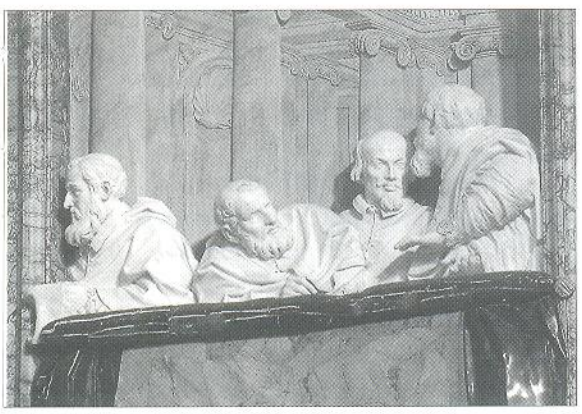
Een van Bernini's beroemdste werken: Theresa van Avila in de Santa Maria della Vittoria. Rechts: de leden van de familie Cornaro, weldoeners van deze kerk, in de rechterwand van deze kapel. Uit C. Scribner, Gianlorenzo Bernini (New York 1991) en R. Toman (red.) De Kunst van de Barok (Keulen 1997).

alleen als de meditatie in de goede richting gestuurd wordt, kan dat leiden tot een hogere vorm van contemplatie. Bij die hogere vorm van contemplatie zal de gelovige, net als de leden van de familie Cornaro, het beeld niet meer nodig hebben. Sterker nog, het beeld zou zelfs die contemplatie kunnen gaan hinderen. De goede gebruiker gooit het in zekere zin tijdelijk weg. Wat dat betreft gold ook in de 17de eeuw nog de regel die al eeuwen eerder Heinrich Suso gaf, wiens werken overigens ook in die tijd in Italië nog veelvuldig werden gelezen en zelfs gedrukt. Bij Suso heette het dat men moest 'entbildet werden von der Kreatur – gebildet werden mit Christus – überbildet werden in der Gottheit'. In zekere zin is hier sprake van dat wat men zou kunnen noemen een 'voortschreidende ontlediging van alle beelden' en ten slotte van iedere voorstelling en inzicht. Uiteraard dreigt hier een vorm van quiëtisme, een quiëtisme dat overigens herhaaldelijk beroep deed op een metafoor, die door niemand minder dan Theresa van Avila zelf werd gebruikt. De ziel, zo stelde ook zij, moet worden tot een reine spiegel die zich spiegelt in de enige ware spiegel: God, die zelf de zuiverste spiegel is, want spiegelbeeld en voorbeeld tegelijk. Pas dan kan de ziel zuiver worden.

'Een vonk van 't eeuwig vuur', noemde Jan Luyken in een van zijn gedichten de ziel, en die omschrijving beantwoordt aan de oude definitie van de ziel de *scintilla animae*. Het ging erom die te ontsteken. En om dat te bereiken werden traditioneel het gevoel en het verstand als bij uitstek geschikte middelen beschouwd. Die zetten de wil in beweging en zo werd ook de geest ertoe aangezet tot de kern van de ziel terug te keren. Het hart moest worden bewogen; het hart moest branden. Maar geen gevoel zonder verstand; slechts beide samen voeren tot de verlichting, tot de extase.



Het beeld van Constantijn in de Scala Regia. Uit C. Scribner, Gianlorenzo Bernini (New York 1991).



Nu zijn we weer terug bij Bernini. Wie de Santa Bibiana binnenkomt ziet plotseling, badend in licht, die heilige, dat schijnbeeld, de blik omhoog wenden; Bibiana reageert op het licht dat haar van boven treft, en getroffen door dat licht komt zij tot inkeer en doet een eerste stap weg van die aarde, waarop zij nog staat. Zij zal met reeds opgeheven voet die weg aantreden die naar dat licht voert. Bevangen in een wereld van schijn maakt zij zich toch al uit die wereld los en wendt zich naar de enige ware wereld, die zich nog altijd metaforisch aan haar openbaart door middel van dat nog steeds aardse licht dat op haar valt. De wereld waarin de gelovige zich bevindt, de wereld waarbinnen ook het beeld zich ophoudt, is een schijnwereld; maar eigenlijk is die schijnwereld van Bibiana al minder schijn dan die van de gelovige die oog in oog met haar komt te staan. Even lijkt het beeld van de Bibiana slimmer dan zijn publiek.

Totaliteit In 1997 publiceerde Tod Marder een boek waarin hij zowel het ontstaansproces van de Scala Regia in het Vaticaan inclusief het beeld van Constantijn als de precieze betekenis van dit geheel op scherpzinnige wijze analyseerde. Daaruit

bleek dat ook hier het nagestreefd effect eigenlijk nauwelijks verschilt van dat van de Santa Bibiana een aantal decennia eerder. Van ver, ook vanuit de voorhal van de Sint-Pieter, doemt het beeld op. Het bevindt zich in een eigen nis, waarin ook een groot gordijn dat een geïntegreerd onderdeel vormt van de 'ambiente' in haar totaliteit. Het is alsof het beeld van Constantijn ons wordt onthuld en daarmee als het ware geopenbaard. Rechts achter het gordijn bevindt zich, verkort weergegeven, een baldakijn. Dit verwijst onder meer naar de Sint-Pieter, naar het bronzen tabernakel boven het graf van Petrus en daarmee ook naar de rol van de kerk en het primaat van de paus als opvolger van Petrus zelf. Maar wat Constantijn 'echt' te zien krijgt is het kruis, rechts boven hem, in het teken waarvan hij zal overwinnen. Dit teken treft hem: hij is emotioneel geraakt. Maar dat zouden ook wij moeten zijn, als we het kunstwerk in zijn locatie zouden aanschouwen. Constantijn opent de handen en spreidt de armen en aanvaardt daarmee de consequenties van wat hij ziet: dat kruis van Christus en daarmee de verlossende kruisdood van Christus zelf. Constantijn houdt zijn rechterhand met de handpalm geopend voor ons op, zodat zijn aanvaarden van het kruis tegelijk een oproep wordt om, net als hij het kruis en daarmee het christelijke geloof te omarmen. Zijn mond valt open. En dat zou, opnieuw, ook de onze moeten doen. Die uitdrukking van *meraviglia* die over hem komt, zou eigenlijk moeten corresponderen met onze eigen verbazing. Kunst-verwondering wordt zo tot een metafoor van religieuze verwondering over het zich manifesteren van dit genadeteken. Maar die esthetische verwondering krijgt pas echt zin, als zij ethisch wordt vertaald. Licht en kruis, Bibiana, Constantijn en Theresa, alle zijn tekens en exempels die telkens verwijzen naar dat ene grondthema van de *conversio*, de ware inkeer en de daarmee samenhangende genade, die enkel kan aangrijpen onder de aegis van de Kerk van Rome.



Bernini's monument voor de zalige Ludovica Albertoni in de San Francesco a Ripa. Foto Soprintendenza dei beni artistici, Rome, Palazzo Venezia.

Wat is hier eigenlijk nieuw? Niet dat steigerende paard waarop Constantijn is gezeten. Niet dat gebaar dat hij maakt. Niet die licht geopende mond en die gelaatsuitdrukking. Zelfs in het geval van de Theresa van Avila bestaat het beeld uit een reeks overbekende elementen die alle allang vóór Bernini gebruikt werden. Ook bij Theresa volgt het hoofd met die opmerkelijke gelaatsuitdrukking een dan al vaststaand type. Een van de bekendste voorbeelden waarop Bernini zich heeft gebaseerd is Domenichino's Heilige Cecilia in de San Luigi dei Francesi uit circa 1613. Voorbeeld voor deze Cecilia van Domenichino is uiteraard de Cecilia van Rafael in Bologna van een eeuw eerder. Vergeleken met dit laatste voorbeeld is bij Domenichino en ook bij Bernini de gelaatsuitdrukking expressiever. De ogen draaien nog meer naar boven weg, de mond valt open en daardoor ook wordt die vervoering van de heilige bijna fysiek grijpbaar. Maar ook wat dat betreft sluiten deze beide kunstenaars aan bij een algemeen verspreide tendens. Juist in de eerste twee decennia van de 17de eeuw wordt er door tal van kunstenaars naar gestreefd die uitdrukking van gevoelens, die uitdrukking van de 'affetti', nader te preciseren.

Maar wat echt nieuw is in de kunst van Bernini, dat is de totaliteit, de compleetheid waarmee alle artistieke middelen en ook trucs worden ingezet. Geen moeite wordt gespaard, geen middel onbeproefd gelaten. Daardoor wordt elk monument afzonderlijk een uitzonderlijke, en, vooral: unieke, creatie. Bernini transformeert, meer nog dan andere kunstenaars vóór hem, de locatie om daardoor de essentie van het door hem uit te beelden thema maximaal aan ons op te dringen. Dat maakt het ook zo moeilijk voor contemporaine en vooral latere kunstenaars hem daadwerkelijk na te volgen. De voorwaarden voor een goede navolging van Bernini zijn vooral gelegen in de al of niet gelijke werkomstandigheden. Slechts een enkele keer wordt een beeld van Bernini dan ook letterlijk geïmiteerd. De heilige





Links Bernini's monument voor Maria Raggi in de Santa Maria sopra Minerva. Onder het hierop geïnspireerde monument voor Aurora Berti in de San Pantaleo. Foto's Soprintendenza dei beni artistici, Rome, Palazzo Venezia.

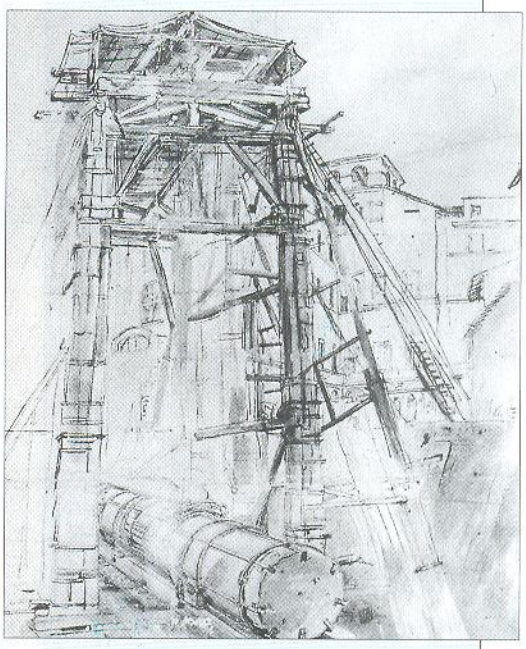
Ludovica Albertoni keert een aantal decennia later terug als de heilige Anna onder een altaar in een aan de laatste gewijde kapel in de Sant'Andrea delle Fratte. Maar hier valt het gehele apparaat van de Albertoni-kapel weg; hier ontbreekt ook die lichtregie. Het enige wat overblijft is een formule, die verwijst naar een door Bernini gecreëerd complex van opvattingen en vermoedelijk ook daarmee samenhangende spiritualiteit; maar die verwijzing functioneert alleen als men zich haar bewust is. Het werk van Bernini keert zo, fragmentarisch, als een fragment, terug. Maar heeft dat nog wel echt met Bernini's kunst te maken?

Navolging De vraag of er, zelfs in Rome, wel sprake is van een Bernininavolging, wordt acuut naar aanleiding van een ander voorbeeld, dat tot op heden nauwelijks is opgemerkt en zelfs niet voorkomt in de recente gidsliteratuur over de kerk waar het zich bevindt. Het betreft hier een grafmonument in de San Pantaleo, onmiddellijk rechts van de ingang. Het is duidelijk waarop dit monument is gebaseerd: op het monument van Maria Raggi van Bernini, dat zich bevindt aan een van de pijlers van de Santa Maria sopra Minerva. Maar op het grafmonument van de San Pantaleo ontbreekt het een en ander. Zo ontbreekt er de grote zwarte draperie achter het medaillon met het portret van Maria Raggi. Ook ontbreekt hier dat kruis. En de positie van de 'putti' is eveneens een andere. Bij het monument van Bernini wordt het medaillon door de 'putti' gedragen. Maar in de San Pantaleo hebben ze een geheel andere functie. De 'putto' links houdt zijn linkerhand naar voren en tegelijk ook naar boven geopend. Met zijn rechterhand houdt hij de marmeren *cartiglio* op. De putto rechts wijst met zijn uitgestrekte rechterhand op de tekst, waar te lezen staat dat degene die door dit grafmonument wordt herdacht, in deze kerk niet alleen begraven is, maar ook tijdens haar leven veelvuldig kwam bidden en wel omdat zij een bijzondere verering had voor een icoon dat zich overigens nog steeds in het hoogaltaar van de kerk bevindt. Zo gebeurt er in dit monument iets wat ontbreekt in het voorbeeld van Bernini. Een enkele auteur meende dat de Maria Raggi gekeken zou hebben in de richting van het altaar en zelfs naar Michelangelo's beeld van de herrezen Christus, dat zich links voor het absiskoor bevindt. Maar dat klopt niet; ze kan dat beeld van Michelangelo niet eens hebben gezien, omdat haar blik wordt belemmerd door een andere pijler. Maar er is nog iets, dat deze interpretatie onmogelijk maakt en zelfs onrecht doet aan de betekenis van de specifieke beeldformule die Bernini hier gebruikt. Maria Raggi's ogen vallen toe; haar mond valt open; zij heeft niet langer de blik naar buiten gekeerd, maar naar binnen; zij ziet die buitenwereld helemaal niet meer. Zij is in extase. Als zij dat beeld van de verrezen Christus al zou hebben gezien, dan zou dat niet meer met haar lijfelijk oog zijn gebeurd, maar met haar geestesoog. Maar zelfs daarvoor lijkt zij al te ver heen.

De in de San Pantaleo geportretteerde Aurora Berti kijkt wel degelijk in de richting van dat icoon, dat zij tijdens haar leven zo vereerde. Dat betekent, dat wij hier te maken hebben met een late, want uit 1720 stammende, maar nog altijd overtuigende en ook complete vorm van Bernini-navolging. De ruimtelijke truc van een Constantijn, de enscenering ook van een Bibiana, wordt hier, zij het op beperkte schaal, herhaald bij een beeld dat verwijst naar Theresa van Avila, naar Maria Raggi, naar Ludovica Albertoni, en daarmee laat zien dat deze Aurora Berti aansloot bij die vorm van devotie, bij die mystiek, of, beter gezegd: spiritualiteit, die werd verbonden met de hier genoemde voorbeelden. Maar betekent deze overname van bepaalde specifieke Bernini-fomules ook een bewuste, religieus-politieke daad? Datzelfde zou men zich kunnen afvragen

aan de hand van een architectonisch complex waarmee ik zou willen besluiten: het werk van Antonio Gherardi, meer specifiek de vorig jaar gerestaureerde Avila-kapel, in de Santa Maria in Trastevere. Ook hier hebben we te maken met een vorm van schijn-architectuur, die we al tegenkwamen bij de Cappella Pio in de Sant'Agostino. Maar het opvallendste is het plafond. Vier zwevende engelen houden daar een rondbouw op, die geïnterpreteerd moet worden als een tabernakel. Het model voor dit zwevende tabernakel lijkt gevormd te worden door het tabernakel dat Bernini ontwierp voor de Sacramentskapel van de Sint-Pieter. Dit ontwerp werd uiteindelijk in vereenvoudigde vorm, te weten met slechts twee in plaats van vier engelen uitgevoerd. De verwijzing naar dat tabernakel in het Vaticaan leidt ertoe dat deze architectuur van Gherardi geïnterpreteerd moet worden in metaforische zin. De architectuur wordt ook in deze kapel niet alleen ontmaskerd als schijn-architectuur, maar tegelijk wordt zij door deze ontmaskering een voor ieder zichtbare metafoor die verwijst naar de kerk als zodanig, de Kerk van Rome, die natuurlijk ook in de geest moet worden gebouwd. Het tabernakel dat in deze kapel van Gherardi boven ons zweeft, heeft eenzelfde betekenis als het licht dat op Bibiana valt en het kruis van Constantijn. Hier worden de consequenties getrokken uit Bernini's systeem. En naar het mij voorkomt bewust, om zo aan te sluiten bij een vorm van devotie en geloof, die van officiële zijde werd gesanctioneerd, gestimuleerd en gecontroleerd. Dat zou betekenen dat aansluiting bij de vormentaal van Bernini de specifieke devotie, waaruit niet alleen het werk van Bernini voortkwam maar die het ook genereerde, nadrukkelijk continueerde. Zolang de omstandigheden waaronder deze Bernini-navolging plaatsvond niet zijn bestudeerd, blijft dit een veronderstelling. De irritatie die Bernini's artistieke taal in de loop van de 18de eeuw in steeds sterker mate begon op te roepen, hield dan wellicht ook verband met het feit dat die specifieke vorm van Seicento-devotie waarvan zij de meest perfecte uiting was, hoe langer hoe meer geïnterpreteerd werd als een vorm van bigotterie en, aan het eind van de 19de eeuw, zelfs als een vorm van religieuze pathologie, als een vorm van excessief religieuze beleving, die niet meer ernstig genomen kon worden. Dat ook zal die reactie hebben opgeroepen van een Luns en een Brom, die diezelfde kunst met zoveel heftigheid verdedigden als was het een kunst die echt doorvoeld was en extreem authentiek. Alleen zo kon Bernini, net als Vondel, ingezet worden voor het katholieke reveil. Esthetiek als partijpolitiek dus, bedreven met de nobelste bedoelingen, en vanuit een poging om door middel van een emotionele identificatie datgene te redden wat gezien werd als echt katholieke kunst. Op de vleugels van het enthousiasme probeerde men zo, met behulp van de kunst, als de barokke heiligen zelf met 'een mantel bol als een zeil in de storm', of wapperend 'als een wimpel' van de aarde op te veren en 'met een reuzenzwaai de hemel' binnen te vliegen.

De Schilder en de Architect



Architecten, beeldhouwers, schilders: al vanaf de 16de eeuw trokken ze in groten getale naar Italië, naar Rome, ook de artiesten uit het hoge noorden. Die hadden er zelfs een eigen genootschap, de 'Bentveugels', die nieuw-aangekomenen opvingen en wegwijs maakten, en die, als zij langer bleven dan een studieperiode van enkele weken of maanden, elkaars belangen behartigden in deze stad waar zo ontzettend veel buitenlanders moesten concurreren om opdrachten die evengoed naar Italianen konden gaan. Caspar van Wittel (1653-1736) kwam uit Amersfoort naar Rome, werkte vervolgens in Napels, en keerde vlak na 1700 in Rome terug. Als schilder van veduten en als tekenaar legde hij veel aspecten van de Eeuwige Stad vast. Hij bleef in Italië, en zijn zoon werd, als Luigi Vanvitelli (1700-1773), een van Italiës beroemdste architecten. De monumentale kerken en kloosters van de jonge Van Wittel, gebouwd in een stijl die de overgang van barok naar classicisme markeert, treft men in Rome en elders. Het paleis dat hij in Caserta bouwde was niet alleen het grootste van Europa, maar werd ook het voorbeeld voor tal van 18de- en 19de-eeuwse gebouwen elders. Illustratie: verplaatsing van een zuil te Rome, tekening door Caspar Wittel. Uit W. Vitzthum, Gaspard van Wittel (Ottawa 1977). *P. Rietbergen*

KLAAS VAN BERKEL

De obelisken van Rome

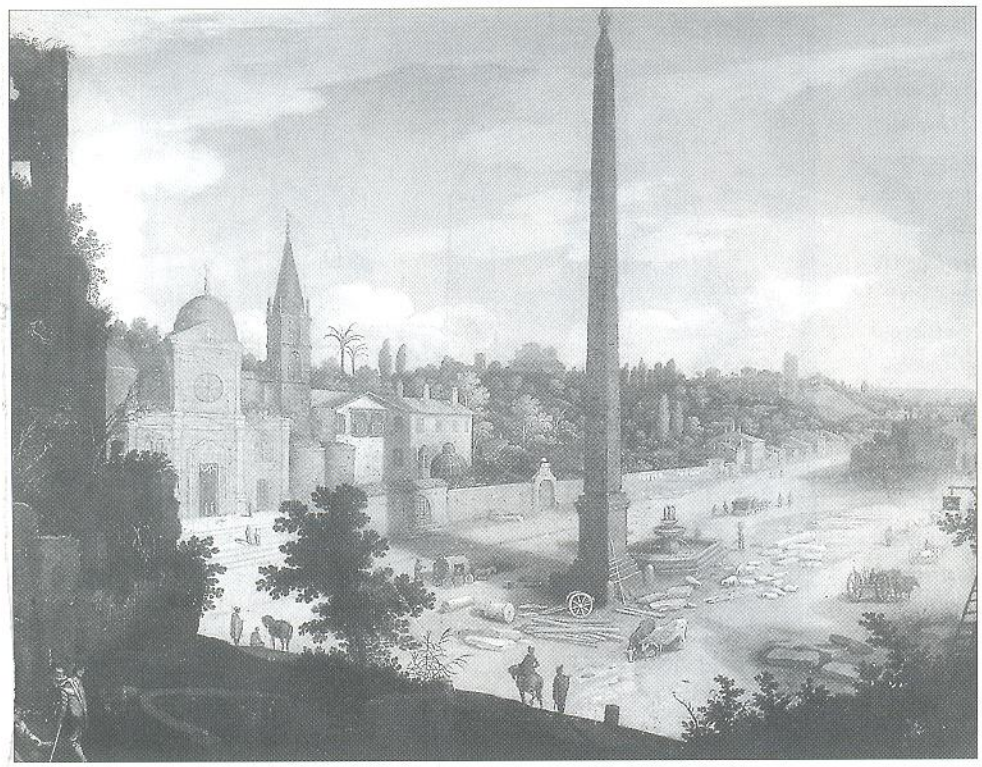
Rome is een stad van obelisken: zelfs in het oude Egypte vindt men er niet zoveel bij elkaar als hier. En er is geen mooier symbool voor Rome dan juist de obelisk. Meer nog dan enig ander monument drukt een obelisk uit wat Rome zo bijzonder maakt: de mengeling van eerbied en nonchalance in de omgang met het verleden, het onbeschaamde èn respectvolle hergebruik van het verleden.



De noorderling die vroeger naar Rome ging, kwam de stad binnen door de Porta del Popolo. Hier schuifelden in de heilige jaren pelgrims de eeuwige stad binnen, hier deed, onder een totaal vernieuwde poort, in 1655 de tot het katholicisme bekeerde Zweedse koningin Christina haar glorieuze intrede en langs deze weg gaan nog altijd, als ze door het park van de Villa Borghese naar beneden zijn gelopen, de gasten van het Nederlands Instituut naar de oude stad. Als men de poort eenmaal gepasseerd is, staat men voor de Piazza del Popolo. Links de Santa Maria del Popolo, aan de overkant het begin van de Babuino, de Corso en de Ripetta. Midden op dit ruime plein staat een grote obelisk, een hoge granieten zuil van Egyptische herkomst die daar in 1589 is opgericht door paus Sixtus V. Passanten gunnen de obelisk doorgaans weinig aandacht – ze hebben meer oog voor de stad achter de zuil dan voor de zuil zelf. Maar hoe komt dat Egyptische monument in hemelsnaam in Rome en waarom hier, op dit plein bij de entree van Rome?

Voorgeschiedenis De obelisk op de Piazza del Popolo was niet de eerste obelisk die Sixtus V liet oprichten. Deze energieke paus was ook verantwoordelijk voor de oprichting van obelisken voor de Sint-Pieter (1586), de Santa Maria Maggiore (1587) en de Sint Jan van Lateranen (1588). Al deze obelisken hadden toen al een hele geschiedenis achter de rug, eerst onder de Egyptische farao's, later onder de Romeinse keizers die deze steenkolossen uit Midden-Egypte of Alexandrië wegsleepten en in de hoofdstad van hun rijk oprichtten. Waartoe diende al dat verslepen en nog eens verslepen van die loodzware objecten, zal men zich afvragen.
Een obelisk is een alleenstaande, vierkante en naar boven toe spits toelopende hoge granieten zuil, doorgaans bedekt met hiërogliefen. Zo'n zuil (het Griekse woord obeliskos betekende oorspronkelijk 'braadspit') was een religieus symbool en had een duidelijke, zij het in details niet helemaal opgehelderde relatie met de zonnecultus. Essentieel element was de

In de 17de eeuw kreeg men het vermoeden dat de hiërogliefen op de obelisken onkende wijsheid beschreven. De door Bernini ontworpen olifant (symbool van de wijsheid) die deze obelisk torst, lijkt met zijn slurf deze kennis te willen betasten. Piazza della Minerva, 1667. Foto SH.



Het eerste wat de noorderling zag die Rome binnenkwam, was dit: de obelisk op de Piazza del Popolo, aldaar in 1589 opgericht door Sixtus v. Schilderij door W. van Nieuland, 1604.

piramidevormige punt van de obelisk, het pyramidion. Dit gedeelte van de obelisk representeerde de oorspronkelijke heilige steen, die als eerste uit de voorhistorische wateren oprees en de eerste zonnestralen opving. Op dezelfde wijze ving het pyramidion bij zonsopgang de eerste stralen van de zon op, waarvan de kracht vervolgens uitstraalde over de hele obelisk. De kracht van de zon schonk daardoor nieuw leven aan de farao wiens naam in de hiërogliefen opgenomen was; de naam was immers een essentieel element van de persoon en het doorstralen van de ingebeitelde naam deed ook de persoon herleven. Plinius noemt in zijn *Naturalis historia* de obelisk een versteende zonnestraal, en hij zat daarmee dichter bij de waarheid dan de latere psychoanalytici die de obelisk als een fallisch symbool interpreteerden.

Al in het Oude Rijk werden brede, plompe obelisken opgericht, maar de bekende slanke obelisken stammen toch uit het Nieuwe Rijk. De oudste nog overeind staande obelisk van dit type is die van Sesostris I in het heiligdom Heliopolis (bij Memphis, vlak ten zuiden van de Nijldelta). Deze obelisk, die net als de meeste obelisken afkomstig was uit de steengroeve bij Assoean, werd opgericht rond 1950 v.Chr. Zeven eeuwen later kwam er een einde aan de plaatsing van obelisken, maar zowel in de 7de als in de late 4de eeuw kwam het tot nieuwe oprichtingen. Intussen had de Assyrische koning Assurbanipal (669-626) al de eerste obelisken uit Egypte naar zijn hoofdstad Nineve laten wegslepen.

Een nieuwe fase in de geschiedenis van de obelisk begon rond 30 v.Chr. toen Octavianus/Augustus meester was geworden over Egypte. Het land van de Nijl werd geen provincie, maar een keizerlijk domein dat zonder bemoeienis van de Senaat werd bestuurd door een prefect. Als symbool van de nieuwe orde liet Augustus in Alexandrië een Forum Julium aanleggen, waar ook een obelisk werd opgericht. Augustus liet ook in 10 v.Chr. twee obelisken uit Heliopolis naar Rome vervoeren, waar hij ze op het Marsveld en in het Circus Maximus liet plaatsen (de laatste zuil is de obelisk die uiteindelijk op de Piazza del Popolo terecht is gekomen). Dit voorbeeld is door andere keizers gevolgd: Caligula liet al in 37 n.Chr. de obelisk van het Alexandrijnse Forum Julium naar Rome komen en nog in 357 liet Constantius II een obelisk van Alexandrië naar Rome vervoeren. Nog later, in 390, verplaatste Theodosius de Grote een obelisk van Karnak naar Constantinopel, het nieuwe rijkscentrum.

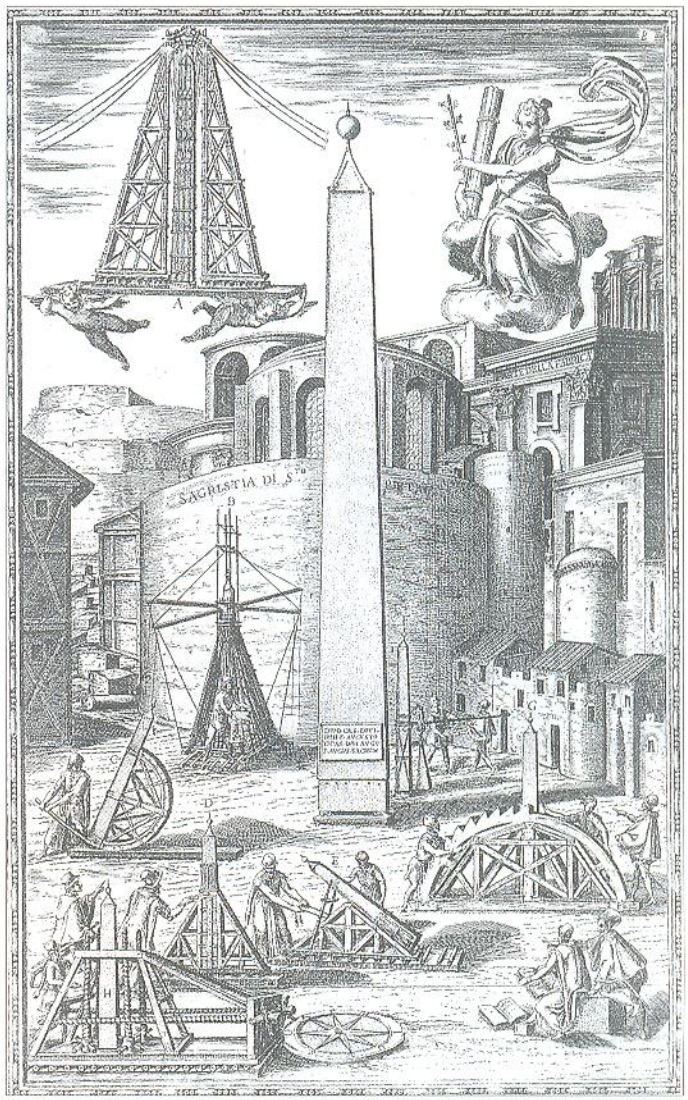
Behalve als symbool van keizerlijke macht had de obelisk inmiddels in Rome ook weer een religieuze betekenis gekregen dankzij de opkomst van de Isis-cultus. In de loop van de eerste eeuw n.Chr. kwam deze nieuwe mysteriegodsdienst vanuit Egypte en via Campanië naar Rome. Ondanks vervolging onder Tiberius en Nero werd de cultus van Isis onder Domitianus (81-96) een officieel geprotegeerde religie. In Rome verrees een Isis-tempel (mede gewijd aan een andere Egyptische god, Serapis), waar ettelijke obelisken werden opgericht, doorgaans van Romeinse makelij en voorzien van echte of nagebeitelde en soms maar halfbegrepen hiërogliefen.



De obeliskenpaus Sixtus v. Uit G. Morello (red.) Vatican Treasures (Milaan 1993).



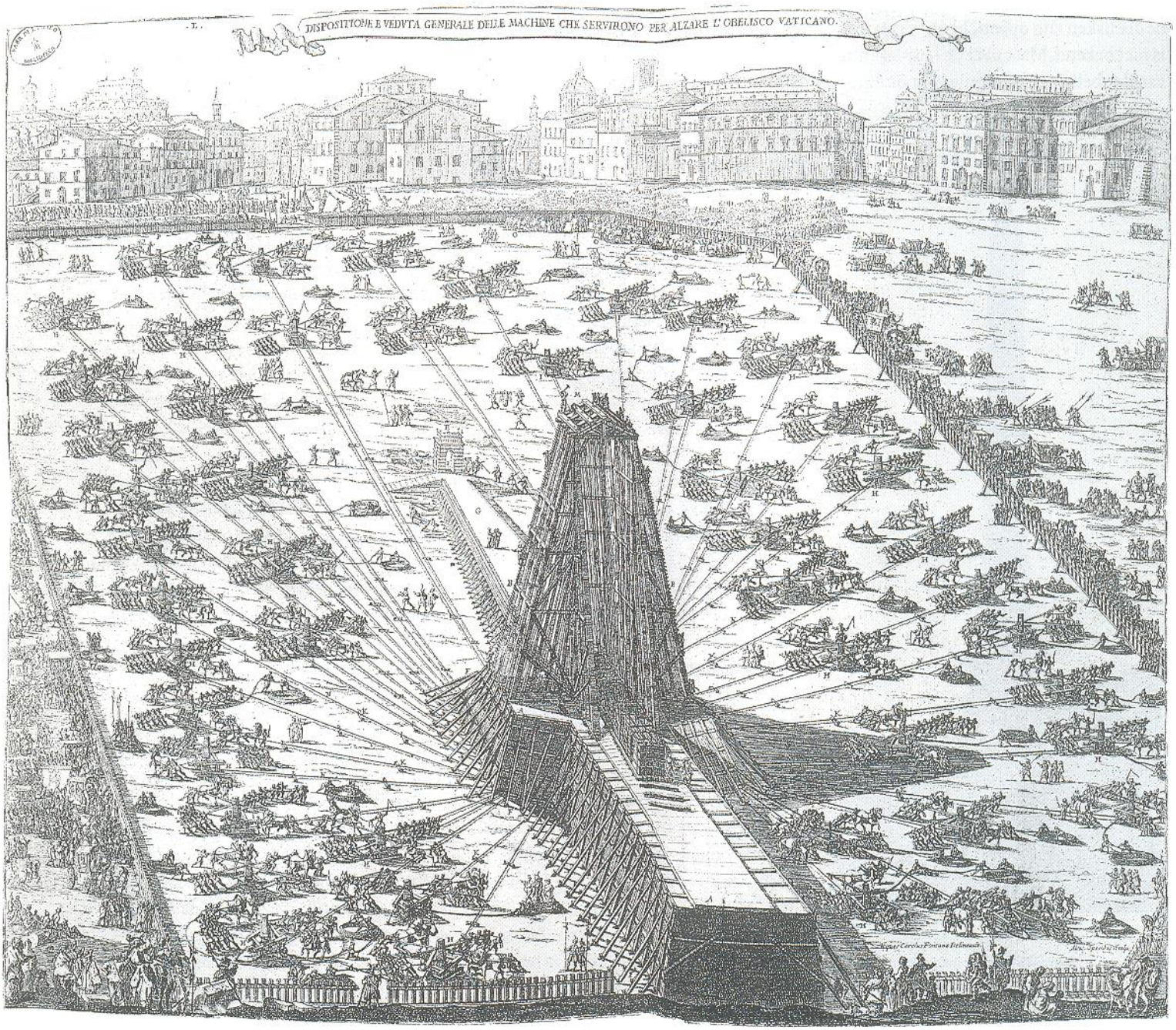
In 1585 schreef Sixtus V een prijsvraag uit over de verplaatsing van de obelisk van Caligula. Deze werd gewonnen door Domenico Fontana (links), die later het boek 'Della trasportazione dell'obelisco Vaticano' over het project schreef. Op deze tekening uit zijn boek is de obelisk op de oorspronkelijke locatie naast de Sint-Pieter te zien (let op de halfvoltooide koepel rechtsboven), omringd door afbeeldingen van de verschillende plannen om hem te verplaatsen.



In de Middeleeuwen, toen Rome ten prooi viel aan ernstig verval, viel de ene na de andere obelisk om, door moedwil van de bewoners of ten gevolge van aardbevingen. De meeste zakten weg in de soms moerassige bodem of werden overdekt met puin, vuil en aarde. Aan het eind van de Middeleeuwen stonden er nog maar drie van de misschien wel veertig obelisken overeind en slechts één daarvan, die bij het Vaticaan, kon erop bogen ononderbroken sedert de tijd van Augustus overeind gestaan te hebben. De obelisken hoorden toen al wel bij Rome en menig schilder of tekenaar heeft zijn voorstellingen een exotisch karakter meegegeven door een obelisk af te beelden. Ook werd nog regelmatig melding gemaakt van de ontdekking van de resten van een obelisk in de Romeinse bodem en af en toe werden brokstukken opgegraven en soms zelfs weer overeind gezet. Maar het duurde tot het pontificaat van de daadkrachtige Sixtus V (1584-1589) voordat er werkelijk van een grootscheeps en door een bepaalde gedachte geleid heroprichtingsprogramma sprake was.
De activiteiten van Sixtus V vormden de eerste fase in een bijna drie eeuwen durende geschiedenis van oprichtingen, omdopingen en verplaatsingen van obelisken door de machthebbers in Rome. De obelisken vervulden daarbij verschillende functies. Net als ten tijde van de Romeinse keizers waren de obelisken eerst de uitdrukking van macht en gezag, dit keer van de paus als hoofd van de zegevierdende moederkerk. In de 17de eeuw werd de obelisk daarnaast tijdelijk ook opgericht als symbool van geleerdheid. Tenslotte is in de 18de eeuw de obelisk vooral als ornament bedoeld, voor zover iets ooit alleen maar ornament kan zijn. Daarna, in de Napoleontische tijd en ten tijde van de Italiaanse eenwording en staatsopbouw en zelfs onder Mussolini, heeft de obelisk zijn oude politieke functie weer teruggekregen, maar slechts in verzwakte vorm en nu als onderdeel van een algemeen Europese cultuurverschijnsel. De typisch Romeinse geschiedenis van de obelisk ligt in de 16de, 17de en 18de eeuw. Hoe de obelisk in die tijd als overwinningsteken, symbool van geleerdheid en ornament heeft gefunctioneerd, kan aan de hand van steeds een karakteristiek voorbeeld duidelijk worden gemaakt.

Overwinningsteken De obelisk die Caligula na zijn verwoesting van het Forum Julium in Alexandrië naar Rome liet verplaatsen, kreeg een plaats in een circus ten zuiden van het Vaticaan, net buiten de stad. In dit circus, later bekend als het Circus van Nero, werd in 64 n.Chr. Petrus gekruisigd. Dat de obelisk daar als het ware getuige van was geweest, gaf hem naderhand nog een bijzondere betekenis. Later kwam de obelisk als het ware in de

schaduw te staan van de Sint-Pieter, de door Constantijn de Grote gebouwde kerk die later hoofdkerk van Rome zou worden. Aan het eind van de Middeleeuwen kwam het plan op om de obelisk, die als enige in Rome alle woelingen had doorstaan, een meer prominente plaats te geven op het plein voor de Sint-Pieter. Nicolaas V wilde de obelisk daar plaatsen als symbool voor het vernieuwde pauselijk bewind, dat net de verdeeldheid en de ballingschap had overwonnen, maar hij noch later Julius II, die ook grootse plannen had met de Sint-Pieter, wist de plannen te verwezenlijken. Een stuk graniet van 340 ton over 260 meter verplaatsen en daarbij een hoogteverschil van 8 meter overwinnen, ging de krachten van de techniek van die tijd te boven, meende men. Pas Sixtus V, paus op de overgang van Renaissance naar Contrareformatie, wist door te zetten. Deze doortastende paus herstelde orde en gezag in Rome, saneerde de financiën en hervatte de herbouw van de Sint-Pieter. En hij realiseerde een groot aantal doorbraken in het stratenplan van Rome die nog altijd het stadsbeeld bepalen, lange brede straten met gezichtsbepalende monumenten aan het eind van de zichtassen. In deze plannen was ook plaats voor de

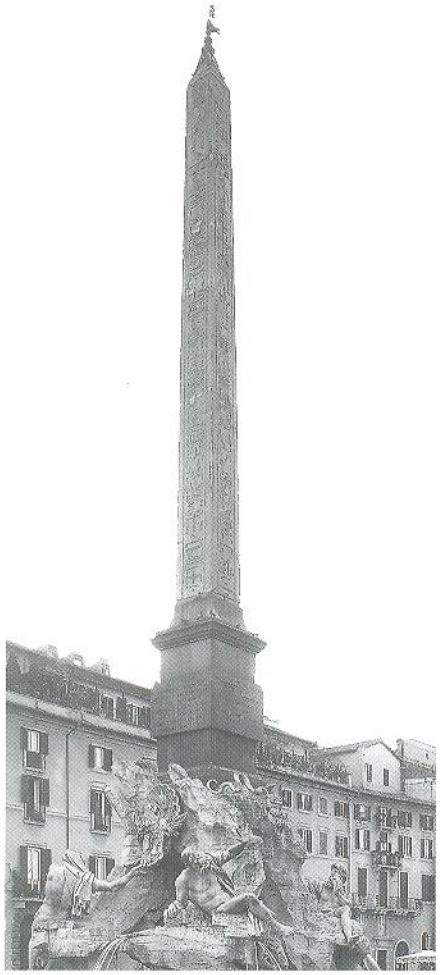


De verplaatsing van de 340 ton wegende Vaticaanse obelisk in volle gang, 1586. Gravure door A. Specchi naar Fontana. Uit G. Morello (red.) Vatican Treasures (Milaan 1993).

obelisken van Rome. In 1586 verhuisde de obelisk van Caligula naar het plein voor de Sint-Pieter, in 1587 kwam er een obelisk te staan voor de Santa Maria Maggiore, een jaar later verrees de obelisk op de Piazza del Popolo en in 1589 werd een obelisk geplaatst bij Sint Jan van Lateranen (met zijn 32 meter de langste obelisk van Rome). Als de paus langer had geleefd, had hij ongetwijfeld nog meer obelisken laten oprichten.

Hoe in de oudheid en de Middeleeuwen de obelisken zijn opgericht en verplaatst is niet bekend. Maar over de herplaatsing van de obelisk van Caligula voor de Sint-Pieter zijn we uitvoerig ingelicht door allerlei pamfletten over deze gebeurtenis. In 1585 had Sixtus V een prijsvraag over de voorgenomen verplaatsing uitgeschreven, die werd gewonnen door de pauselijke architect, Domenico Fontana. Deze had een complete stellage gebouwd, een soort harnas waarin de obelisk eerst 'neergelaten' en versleept werd, en waaruit hij op het Sint-Pieterplein ten slotte weer opgehesen werd. Over het kunststukje publiceerde hij later een boek, *Della trasportazione dell'obelisco Vaticano*. Op 30 april 1586 begon de verplaatsing en op 10 september van hetzelfde jaar vond de heroprichting plaats. Op 26 september werd tijdens een officiële mis de zuil formeel ingewijd. Na de rituele reiniging werd een ingezegend kruis op de top van de obelisk aangebracht. Van het plan om het plein rond de obelisk om te bouwen tot een zonnewijzer is nooit iets gekomen (zie p58).

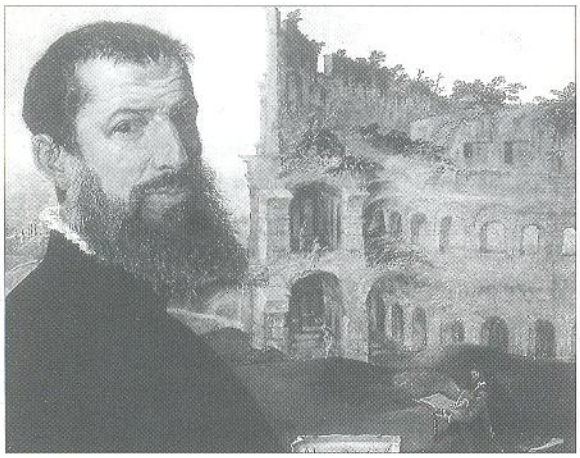
De handelingen na de heroprichting van de obelisk laten al iets zien van de symbolische betekenis die de paus aan dit monument en zijn verplaatsing wilde toekennen. Sixtus V was een paus van een nieuwe soort en tijdens zijn bewind is niet veel meer te merken van de relatieve vrijheid die er in de Renaissance op filosofisch terrein had geheerst. Hij was representant van een strengere tijd, de Contrareformatie, uitgedrukt door de orthodoxie van Trente. In Sixtus' verhouding tot de overblijfselen uit de oudheid was deze mentaliteit duidelijk te zien. Wat voor de geleerden van de Renaissance de eerbiedwaardige relieken waren van een heroïsch verleden, beschouwde Sixtus V slechts als de lelijke resten van de barbaarse, heidense beschaving, die terecht voor haar goddeloosheid en haar bestrijding van het christendom veroordeeld en vernietigd was. De resten van de Romeinse geschiedenis waren slechts ruïnes, die óf verwijderd óf hergebruikt konden worden voor de versiering van christelijke monumenten. Zo kreeg de zuil van Marcus Aurelius (op het Piazza Colonna) een beeld van Paulus te torsen. En ook de Vaticaanse obelisk was geen eerbiedwaardig erfstuk van de geheimzinnige Egyptische beschaving – toevallig was de Vaticaanse obelisk ook niet voorzien van hiërogliefen; ook was hij niet de trotse herinnering aan de Romeinse keizersheerschappij. Hij werd nu vooral gezien als de zwijgende getuige van de vervolging en veroordeling van de apostel Petrus en de vroege christenen. Maar nu kon dat alles in een groots gebaar omgekeerd worden. Door bovenop de obelisk een kruis te plaatsen en een toepasselijk opschrift op de sokkel aan te brengen, kon de obelisk dienen als een overwinningsteken van het ooit vervolgde en in de eigen tijd door de protestanten belaagde, maar uiteindelijk triomferende katholieke christelijke geloof.



Bernini's 'vier stromen'-obelisk, in 1648-1649 midden op de Piazza Navona opgericht door Innocentius X. Uit R. Toman (red.) De Kunst van de Barok (Keulen 1997).

Symbool van geleerdheid De verplaatsing van de Vaticaanse obelisk maakte de obelisk vrijwel onmiddellijk tot een zeer populair decoratief element in fonteinen en in de huizenbouw. Na 1586 werd de wereld ook overspoeld met pennenvruchten over de verplaatsing van de zuil en gingen de geleerden zich nog meer dan voorheen verdiepen in de geschiedenis en betekenis van dit oud-Egyptische monument. Petrus Angelius Bargaeus' *Commentarius de Obelisco* uit 1586 was een eerste kritische studie van de opschriften van de antieke obelisken (en tegelijk een aansporing aan Sixtus V om door te gaan met de kerstening van die heidense monumenten). Michele Mercati's studie *Gli obelischi di Roma* (1589), opgedragen aan de paus, was niets minder dan een encyclopedie van de toenmalige egyptologie. Het boek stimuleerde in hoge mate de neoplatoonse interpretatie van Egypte als het land waar alle wijsheid en wetenschap hun oorsprong hadden.

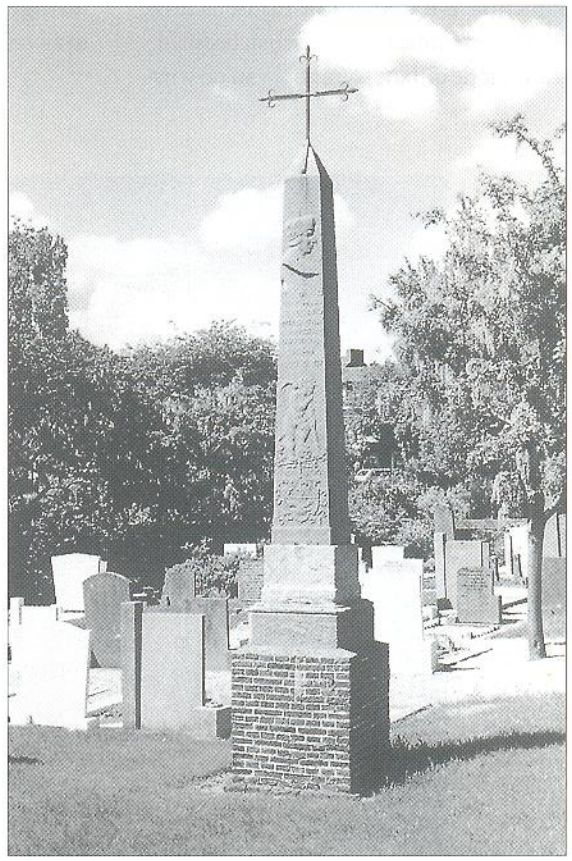
Deze verering van de Egyptische wijsheden had onder Sixtus V nog geen invloed op de manier waarop de obelisken teruggeplaatst werden in het stadsbeeld van Rome. Sixtus V maakte juist een tegenstelling tussen antiek heidendom en modern christendom. Maar in het midden van de 17de eeuw lag dat anders en werd de eigentijdse christelijke beschaving juist in het verlengde van de antieke wijs-



lijkst bleek de nieuwe opvatting over de continuïteit tussen antieke en eigentijdse wijsheid bij de oprichting van de kleine obelisk voor de Santa Maria sopra Minerva.

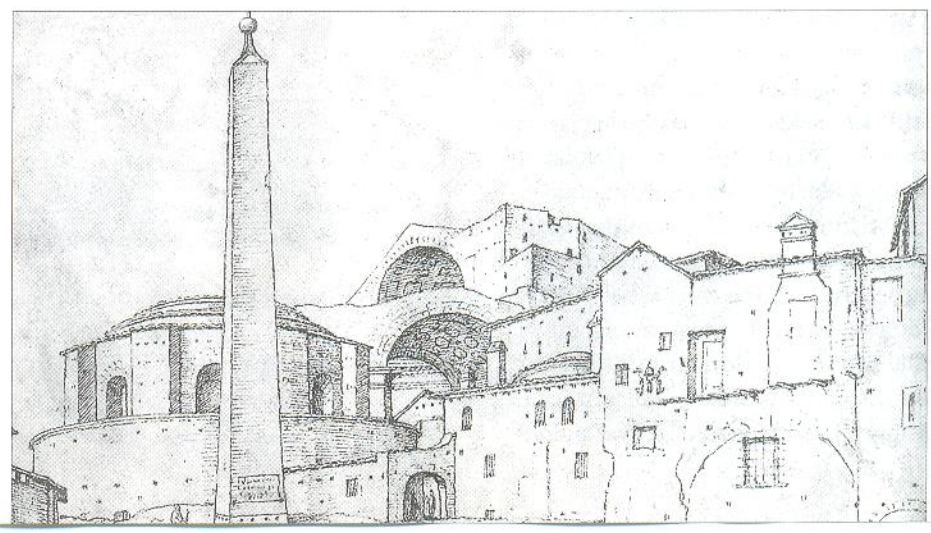
In 1665 waren de monniken van de Dominicanenklooster S. Maria sopra Minerva aan het graven voor de funderingen van een nieuwe muur rond hun tuin toen ze op een obelisk stuitten uit het voormalige Iseum, het heiligdom voor Isis in Rome (de obelisk kwam oorspronkelijk uit het Egyptische Saïs en dateert uit de 6de eeuw v.Chr.). Al snel verspreidde zich het gerucht door Rome en kwam het ook paus Alexander VII ter ore. Deze paus was uit een ander hout gesneden dan zijn voorganger. Zijn verkiezing in 1655 was door de literati in Rome zeer verwelkomd, aangezien de nieuwe paus een gerespecteerd geleerde was die zich zeker verdienstelijk zou maken voor de kunsten en de wetenschappen. En inderdaad, Alexander VII stelde de geleerden niet teleur. Hij reorganiseerde de pauselijke universiteit, de Sapienza, voorzag haar van een mooie bibliotheek, de Alessandrina, stichtte de Bibliotheca Chigiana en nam vele provinciale bibliotheken op in de Vaticaanse bibliotheek. Op het terrein van de beeldende kunst was zijn pontificaat het hoogtepunt van de carrière van Bernini, die de bouw van de colonnade van de Sint-Pieter, het ontwerp van de Scala Regia in het Vaticaan en de verbouwing van de Santa Maria del Popolo toegeschoven kreeg. Deze paus nu liet de nieuwe gelegenheid om Rome een monument van geleerdheid te verschaffen niet ongebruikt. Hij schakelde onmiddellijk Kircher in, die op dat moment beheerder was van de verzamelingen van het Collegio Romano (de jezuïetenuniversiteit). Als geste aan de dominicanen werd besloten de obelisk een plaats te geven op de kleine Piazza della Minerva, pal voor de ingang van de kloosterkerk.

Voor het monument maakte Bernini – na-



Maerten van Heemskerck legde tussen 1532 en 1537 verwoed Rome vast; zijn werk is een rijke bron voor ons beeld van deze stad in de Renaissance. Terug in Nederland liet hij in 1570 een obelisk oprichten op het graf van zijn vader te Heemskerk. Uit E. Zevenhuizen en P. de Boer, Maerten van Heemskerck 1478-1574 (Heemskerk/Amsterdam 1998). Onder een van zijn tekeningen van de Sint-Pieter in aanbouw met de Vatikaanse obelisk op diens oorspronkelijke locatie.

heid gezien. Die verandering is al enigszins te zien aan de obelisk die paus Innocentius X, zelf overigens geen groot geleerde, in 1648-1649 midden op de Piazza Navona liet plaatsen. Bernini was verantwoordelijk voor de gedurfde sculptuur waar de obelisk op kwam te rusten – allegorische voorstellingen van de vier grote rivieren, de Donau, de Nijl, de Ganges en de Rio del Plata – maar de algeleerde jezuïet Athanasius Kircher werd speciaal naar Rome geroepen om de hiërogliefen te ontraadselen. Hij schreef er meerdere boeken over die hem definitief tot de belangrijkste egyptoloog van zijn tijd maakten – en tot representant van de stroming die in de Egyptische hiërogliefen allerlei verborgen wijsheden meende te kunnen herkennen. Maar het duide-



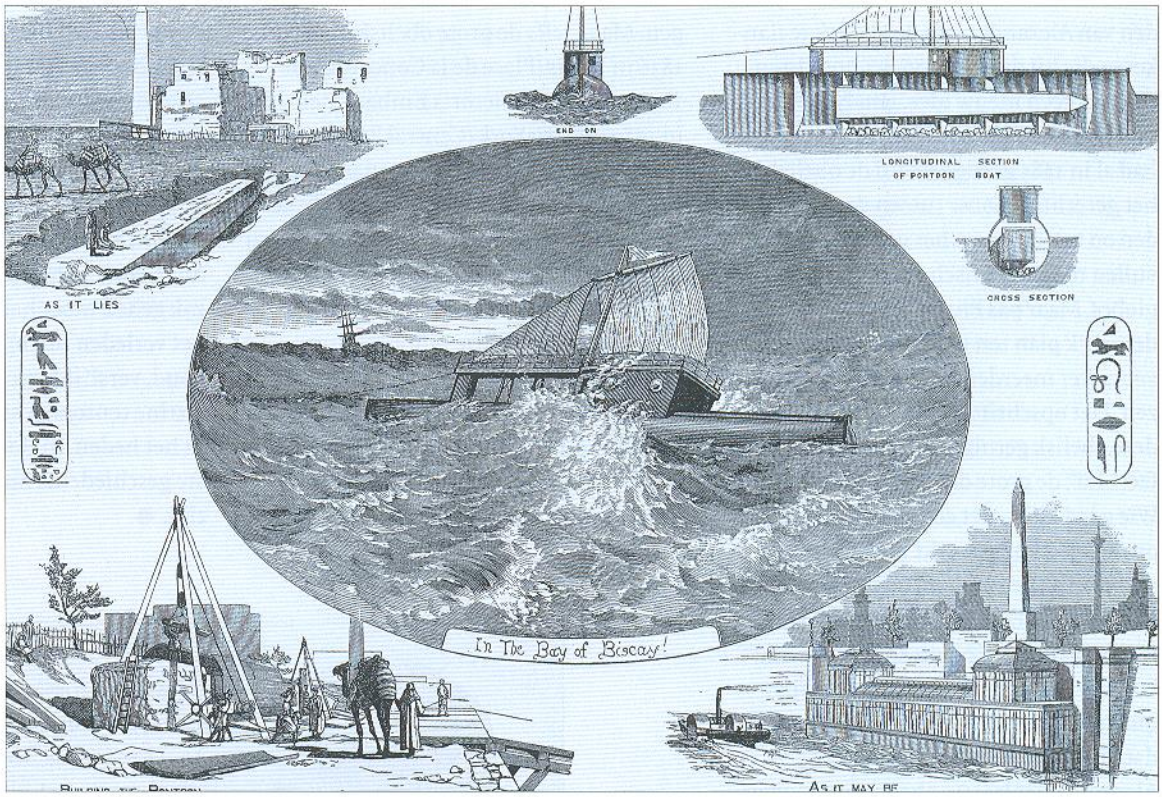


Paus Pius VI. Uit G. Morello (red.) Vaticaan Treasures (Milaan 1993).

tuurlijk Bernini – verschillende ontwerpen, maar uiteindelijk werd gekozen voor een olifant die de kleine obelisk (slechts 3,40 meter lang) op zijn rug torst. Het was geen nieuw idee, dergelijke constructies waren al eerder bedacht, maar het was nog nooit tot uitvoering gekomen. Dit keer gebeurde dat wel: Bernini's leerling Ferrata maakte er een monument van dat nog altijd boeit door de curieuze combinatie van de plompe olifant en de slanke obelisk. In april 1666 werd ermee begonnen, in februari 1667 was het werk gereed en op 11 juni 1667 vond de inauguratie plaats. Alexander VII was inmiddels op 22 mei 1667 overleden, maar de opschriften van de sokkel waren nog geheel in zijn stijl. Op de voorzijde staat: 'In het jaar van onze Verlosser 1667 wijdde Alexander VII aan de goddelijke wijsheid deze oude Egyptische obelisk, een monument van de Egyptische Pallas, ontrukt aan de aarde en opgericht op wat vroeger het plein van Minerva was en nu van de maagd uit wie God geboren is'. Die inscriptie trekt dus een directe lijn van Isis (= Pallas Athena = Minerva) naar Maria, een ietwat andere kerstening dan bij de Vaticaanse obelisk. De inscriptie op de andere zijde bevat ook een verwijzing naar de actualiteit van de Egyptische ideeënwereld, want daar staat: 'Laat ieder die de gegraveerde beelden van de wijsheid van Egypte op deze obelisk, die gedragen wordt door een olifant, de sterkste van alle dieren, ziet, zich realiseren dat men een krachtige geest moet hebben om deze solide wijsheid te kunnen dragen' (robustae mentis esse solidam sapientiam sustinere). Met die 'solida sapientia' is natuurlijk de raadselachtige hiërogliefentekst op de obelisk bedoeld, die door de olifant (symbool van de wijsheid) met zijn slurf onderzocht en beproefd wordt. De obelisk symboliseert de goddelijke wijsheid en olifant en obelisk samen vormen een allegorie op Alexander VII, die wel zwak van lichaam, maar sterk van geest was. (Alleen een moderne beschouwer zal natuurlijk opmerken dat al die wijsheid de katholieke kerk en in het bijzonder de dominicanen van de Romeinse inquisitie dertig jaar eerder niet had weerhouden, om Galilei in dezelfde kerk waar nu de obelisk voor werd geplaatst te dwingen zijn Copernicaanse theorieën af te zweren.)



De obelisk op het Piazza Quirinale, volgens de legende geflankeerd door de paarden van Alexander en Karel de Grote. In het oorspronkelijke onderschrift had paus Pius VI de paarden laten zeggen, hoezeer Alexander de Grote voor Pius onderdeed. Deze hoogmoed viel niet goed bij de Romeinen, en na de inval van de Franse troepen in 1798 liet de paus de tekst dan ook schielijk verwijderen. Uit C. Cresti en C. Rendina, Palazzi of Rome (Keulen 1998).



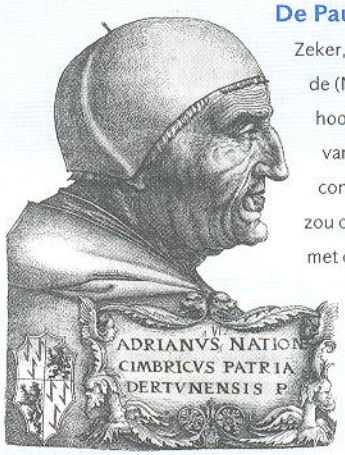
In 1877 werd, na jarenlange voorbereidingen, een Alexandrijnse obelisk naar Londen vervoerd, waar 'Cleopatra's Needle' in 1878 aan de Adelphi Banks werd opgericht. Het transport van de obelisk in een speciaal hiertoe vervaardigde ponton kwam in ernstige problemen: een storm in de Golf van Biskaje sloeg de ponton los van de sleepboot. De obelisk leek reddeloos verloren, maar na enige dagen werd de ponton dobberend in zee gevonden. Uit E. Iversen, Obelisks in exile (Kopenhagen 1972)

Ornament van een heerser De obelisk op de Piazza della Minerva was niet de enige obelisk waar Alexander VII interesse voor toonde. Ongeveer in dezelfde tijd als het werk aan de olifant-obelisk had de paus Kircher opdracht gegeven de precieze locatie te zoeken van de obelisk waarvan brokstukken al veel eerder waren gevonden in de buurt van het pauselijke gerechtsgebouw op Monte Citorio. Dit was de tweede obelisk die Augustus in 10 v.Chr. uit Egypte had laten komen en die hij op het Marsveld – toen onbebouwd, nu het dichtstbebouwde deel van de stad – had opgericht als zonnewijzer, gnomon of horologium. De obelisk stond 900 jaar op zijn plaats en Karel de Grote, die hem gezien had, zou het plan hebben gehad de zuil naar zijn residentie in Aken te verslepen. Later was de obelisk omgevallen en het gebied was in de loop der eeuw overbouwd geraakt. Pas ten tijde van Julius II was bij toeval de obelisk weer gevonden, maar de paus had er geen interesse voor. Sixtus V wel, maar Fontana, die opdracht kreeg de obelisk uit te graven, wist de paus ervan te overtuigen dat zoiets veel te duur was. Alexander VII pakte driekwart eeuw later de draad weer op en liet Kircher uitrekenen waar de basis van de obelisk eigenlijk lag. Maar zijn dood verhinderde de uitvoering van deze plannen. Pas onder paus Pius VI (1775-1799) zou er iets met de resten van de obelisk van Augustus gedaan worden. Hij liet de inmiddels wel opgegraven obelisk in 1792 oprichten op ongeveer de plek waar hij gevonden was: nu (althans sinds 1871) het plein voor het parlementsgebouw.
Paus Pius VI spiegelde zich graag aan de eerste obelisken-paus, Sixtus. Net als hij voerde hij allerlei financiële en administratieve hervormingen door, begon hij een uitgebreid bouwprogramma en verordonneerde hij de drooglegging van de Pontijnse moerassen, wat dit keer ten dele gelukte. En hij volgde Sixtus V na in het oprichten van obelisken. Want behalve de obelisk voor het pauselijk gerechtsgebouw had hij ook obelisken op laten richten op de Quirinaal (1786) en op de Spaanse trappen (1789). Maar anders dan Sixtus V had Pius daar weinig ideologische motieven voor; het was hem vooral om de ornamentele waarde van de obelisken te doen en als hij iets wilde verheerlijken, dan waren het toch vooral zijn eigen daden. Vooral de obelisk voor het Quirinaal getuigt daarvan.
In de oudheid hadden twee obelisken de toegang tot het mausoleum van Augustus geflankeerd. Een van die obelisken was bij de Santa Maria Maggiore terechtgekomen, de brokstukken van de andere werden in 1781 op last van Pius VI opgegraven en naar het Quirinaal vervoerd, de hoogste van de zeven heuvels van Rome waar de pausen een zomerverblijf hadden. Op het Quirinaal stonden al twee bijna spiegelbeeldige beelden van paarden met hun menner, twee Romeinse kopieën naar Griekse voorbeelden die door Constantijn de Grote daar, vlak bij zijn Thermen, waren geplaatst. De overlevering wilde dat deze paarden Alexander de Grote en zijn paard Bukephalos voorstelden. Pius VI gebruikte deze beelden, die inmiddels doorgingen voor de paar-

den van Alexander, om de obelisk te flankeren die hij daar in 1786 liet oprichten. Dit was geen nieuw idee. Een Nederlandse ingenieur in Rome, Cornelis Meijer, had al in 1685 gesuggereerd de obelisk bij het gerechtsgebouw tussen de twee paarden op te richten en het geheel nog aan te vullen met gigantische hemelse en aardse globes. Maar pas Pius VI slaagde erin een dergelijk plan ten uitvoer te brengen, vooral ter meerdere eer en glorie van zichzelf. Het opschrift maakt duidelijk dat deze obelisk getuigt van de 'sexti grandia facta Pii', de grote daden van Pius VI. Wie goed kijkt, ziet echter dat deze plaats op de sokkel bijgewerkt is en dat er oorspronkelijk een langere tekst moet hebben gestaan. En dat klopt, want Pius VI had er bij de oprichting een andere tekst laten beitelen. Er stond toen: 'testabor quanto sit minor ille Pio', dat wil zeggen dat Pius de tussen de paarden van Alexander geplaatste obelisk liet zeggen hoezeer Alexander onderdeed voor Pius (VI). Deze tekst viel onmiddellijk verkeerd bij de Romeinen – de zelfoverschatting van Pius VI was wel erg opzichtig. Bovendien nam de geschiedenis in 1798 een voor de paus wel zeer onaangename wending toen de Franse revolutionaire troepen Rome innamen, de paus verdreven en de Romeinse republiek uitriepen. Na de definitieve verdrijving van de Fransen liet de nieuwe paus Pius VII de tekst in 1818 daarom maar schielijk aanpassen. Een kleine, maar veelzeggende concessie aan de publieke opinie waar de katholieke kerkvorst zich doorgaans niet veel aan gelegen liet liggen.

Besluit Spoedig heeft men de pijnlijke affaire rond de obelisk van Pius VII vergeten en in de 19de eeuw zijn er in Rome en nu ook ver daarbuiten nog talrijke obelisken opgericht. Vooral dankzij de expeditie van Napoleon naar Egypte en de ontcijfering van de hiërogliefen door Champollion greep de egyptomanie in de vroege 19de eeuw om zich heen en menig geleerde of militair heeft na zijn dood een obelisk als erezuil en gedenkteken gekregen. Maar zelfs de grote obelisken die in 1836 in Parijs (Place de la Concorde), in 1878 in Londen (Victoria Embarkment) en in 1880 in New York (Central Park) zijn opgericht hebben slechts een ornamentele functie. Alleen in Rome zijn de obelisken meer dan een ornament, representeren zij een manier waarop niet alleen de restanten van het verleden opnieuw gebruikt worden in eigentijdse monumenten, maar ook de manier waarop daarmee het heden zich het verleden toeëigent en het verleden dus meer dan alleen maar verleden wordt. Juist door het schaamteloze gebruik van brokstukken uit het verleden is dit verleden niet iets geworden dat tegenover ons staat, waar we vanaf een zekere afstand met bewondering of ontzag of soms ontroering naar kijken, maar wat ons verder vreemd is en eigenlijk koud laat; het verleden maakt in Rome deel uit van het heden en heeft daardoor de warmte behouden die het oorspronkelijk gehad moet hebben. De restanten van het verleden in Rome zijn geen lijk – koud, verstijfd, geconserveerd en in een vitrine tentoongesteld, maar leven voort in het heden. In Rome wordt zelfs de oudste geschiedenis nooit voltooid verleden tijd.

De Paus



Zeker, er kwamen met enige regelmaat geestelijken uit de (Noordelijke) Nederlanden naar Rome, deels uit hoofde van hun functie, deels als pelgrim. Maar tot lid van het Heilig College brachten de prelaten van onze contreien het niet. En tot paus al helemaal niet. Dat zou ook zo gebleven zijn als niet Karel V, ontevreden met de politieke – te Fransgezinde – en misschien ook met de religieuze koers die Rome voer, besloten had een eigen kandidaat op Petrus' stoel te plaatsen. Dus kocht hij kardinalen om, en koeioneerde anderen zozeer dat zij zijn Utrechtse leermeester, Adriaen Floriszn Boeyens, tot Christus' plaatsbekleder kozen. Al meer dan een eeuw had men in Rome nog slechts Italianen in het Vaticaan zien heersen. En na Adriaan zou het zelfs meer dan 450 jaar duren voordat wederom een niet-Italiaan Petrus' ring droeg. Want deze buitenlander, deze Paus Adrianus VI, was bij de Curie en bij de Romeinen niet populair. Hij bleek geen praallievend kerkvorst, die ruimhartig de kunsten beschermde en zijn paleis tot centrum van grootse feesten maakte. Rome kreeg een strenge geleerde als heerser, die meende dat de stad, en de Kerk in haar totaliteit gediend zouden zijn met een drastische hervorming. Het mocht niet zo zijn. Paus Adriaan werd reeds na één jaar ten grave gedragen. Zijn fraaie, wel degelijk praalgraverig monument vindt men in de Sta Maria dell'Anima. Werd hij vergiftigd? We weten het niet: het is een verhaal dat vaker verteld wordt over pausen die niet populair zijn, en sneller sterven dan verwacht. Maar met Adriaan stierven zijn hervormingsplannen – het Concilie van Trente liet nog twintig jaar op zich wachten. *P. Rietbergen*

LAURA VAN HASSELT

Een beeld voor Bruno

Het monument als politiek wapen





'Giordano Bruno Martire della Libertà del Pensiero'. Gravure door Gino de'Bini, 1889. Onder het standbeeld van Bruno op de Campo de'Fiori. Uit L. Berggren, L. Sjöstedt, L'ombra dei grandi (Rome 1996).

De dissidente dominicaan Giordano Bruno kwam in 1600 op een Romeinse brandstapel aan zijn einde. Toen eeuwen later Italiaanse nationalisten deze vrijdenker met een monument wilden gedenken, brandde een verwoedde strijd los tussen de pausgezinden en de nationalisten.

Op het Campo de' Fiori, een klein marktplein midden in Rome, staat het beeld van de 16de-eeuwse filosoof Giordano Bruno. Een sobere, in monnikspij geklede figuur staart in gedachten verzonken voor zich uit. In zijn handen draagt hij een boek. Het beeld valt nauwelijks op in een stad die zo volstaat met monumenten, het ene nog groter en imposanter dan het andere. Toch is zelden in Italië zoveel opschudding ontstaan over de oprichting van een monument, als over dit bronzen beeld. Al in 1876 werd het voorstel gedaan een monument voor Bruno op te richten, maar het zou veertien jaar duren voor het daadwerkelijk tot stand kwam. Jarenlange discussies in de gemeenteraad, demonstraties, pamfletten, handtekeningenacties: op alle mogelijke manieren lieten voor- en tegenstanders van het monument van zich horen. Niet alleen in Rome, maar in heel Italië en zelfs daarbuiten ontstonden groepen 'brunianen' en 'anti-brunianen' die elkaar luidruchtig bestreden. Toen het beeld op 9 juni 1889 uiteindelijk officieel werd onthuld, stonden honderden mensen te juichen op het Campo de' Fiori. Gebruikelijk waren dit soort toestanden allerminst. In het Rome van na 1870, 'Roma Capitale', werden voortdurend monumenten onthuld en het gebeurde maar zelden dat dit op noemenswaardige tegenstand

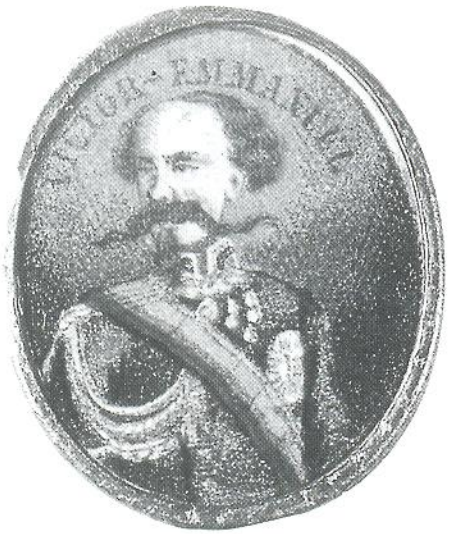
stuitte. Grote en kostbare monumenten, voor helden als Garibaldi en Victor Emanuel, deden veel minder stof opwaaien dan het bescheiden beeld voor Giordano Bruno. Waarom ontstond juist rond de oprichting van een monument voor een monnik, bijna drie eeuwen na zijn dood, zoveel commotie?

Een dominicaanse afvallige Felipe Bruno werd geboren in 1548 in Nola, een dorpje in de buurt van Napels. Op elfjarige leeftijd vertrok hij naar Napels om daar letteren, logica en dialectiek te gaan studeren. Na enkele jaren van studie deed hij in 1565 zijn intrede in een Dominicaans klooster en vanaf dat moment droeg hij de naam Giordano. In het klooster zette hij zijn studies voort, maar hij beperkte zich niet tot bijbel en kerkvaders. Steeds meer ging zijn belangstelling ook uit naar afwijkende denkers. Toen uitkwam dat hij niet alleen enkele vrijdenkers openlijk had verdedigd, maar ook een streng verboden werk van de humanist Erasmus had gelezen, ontvluchtte hij in 1576 het klooster, uit angst voor vervolging.
Dit was het begin van zijn jarenlange zwerftochten door Europa. Hij trok van klooster naar klooster, en naarmate hij bekender werd ook van hof naar hof. Rome, Genève, Londen, Oxford, Parijs, Toulouse, Wittenberg, Frankfurt, Praag, Venetië, Padua: de Erasmusstudent van nu zou er jaloers op worden. Gedurende zijn verblijven in de verschillende steden schreef hij een groot aantal filosofische werken (in het jaar 1586 alleen al schreef hij 120 artikelen), en ook een aantal toneelstukken. Maar het was vooral vanwege zijn filosofische theorieën dat hij beroemd werd.

Bruno's filosofie Bruno wordt beschouwd als een van de voorlopers van de moderne natuurfilosofie. Vast staat dat zijn werken grote invloed hebben gehad op latere filosofen als Spinoza, Leibniz en Schelling. Zijn filosofie is niet gemakkelijk in een hokje te plaatsen. Tijdens zijn bezoek aan Genève was hij aanhanger van Calvijn geworden, maar ook voor de ideeën van Luther had hij sympathie. Reformist was hij zeker, maar naast de al bekende theorieën over het geloof ontwikkelde hij ook heel eigen ideeën. Zijn voornaamste thema was de natuur, waarin hij een universele aanwezigheid van God meende te herkennen. Geheel tegen de in die tijd algemeen geaccepteerde Aristotelische leer in, zag Bruno de natuur als een oneindige kosmos die uit oneindige werelden bestond. Hij was een van de eerste aanhangers van Copernicus, die betoogde dat niet de zon om de aarde, maar de aarde om de zon heen draaide.
Bruno voorspelde de komst van een algehele reformatie, niet alleen van de kerk maar van de hele wereld. Deze reformatie zou gebaseerd zijn op een terugkeer naar de Egyptische religie zoals deze werd beschreven in de hermetische geschriften, een religie die godsdienstige verschillen zou overwinnen door liefde en magie. Tolerantie, zowel op het gebied van religie als van wetenschap zou een belangrijk onderdeel van deze nieuwe wereld worden. Om tot deze reformatie te komen was het niet alleen noodzakelijk de natuur, maar ook zichzelf te bestuderen. Want als Gods aanwezigheid universeel was, bestond hij ook in de mensen zelf. Door zich te oefenen in de magische kunst van de herinnering zou de menselijke geest even machtig als die van God kunnen worden.
Met dit soort revolutionaire gedachten maakte Bruno zich vanzelfsprekend niet geliefd bij de katholieke kerk. In 1592, toen hij in Venetië filosofie doceerde, werd hij door zijn patroon Morenigo aangegeven bij de Inquisitie op verdenking van ketterij. Hij werd veroordeeld en naar de gevangenis in Rome afgevoerd, waar hij acht jaar vast zou zitten. Ondanks herhaaldelijk aandringen weigerde hij zijn 'ketterse' uitspraken te herroepen. Uiteindelijk werd hij op persoonlijk bevel



In 1870 sloegen de troepen van Victor Emanuel een bres in de stadsmuur van Rome, daarmee een einde makend aan de eeuwenlange heerschappij van de paus over Rome. Het was het begin van een lange 'koude oorlog' tussen Kerk en Staat, die pas onder Mussolini werd opgelost. Uit B. Ceccato, Rome (Lisse 1998).





Medailles van Victor Emanuel en Garibaldi, die in 1859 aan Italiaanse patriotten werden uitgereikt. Uit Das Geheimarchiv des Vatikan (Zürich 1992).

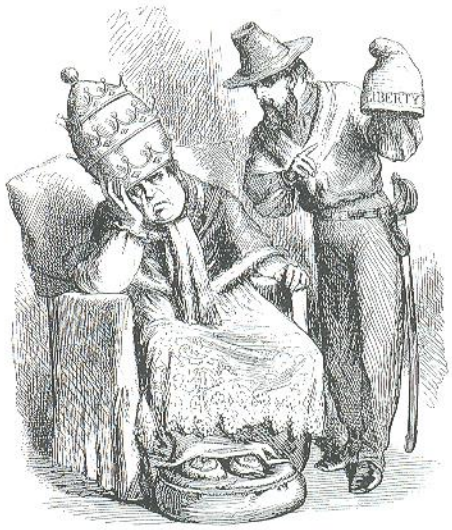


In 1870 werd Rome de hoofdstad van het verenigde Italië; de monumenten van het 'eerste' (Romeinse) en 'tweede' (Pauselijke) Rome werden geüsurpeerd voor de hoofdstelijke en nationale propaganda. Uit L. Berggren, L. Sjöstedt, L'ombra dei grandi (Rome 1996).

van paus Clemens VIII ter dood veroordeeld, een stap die de Roomse Inquisitie, in tegenstelling tot de Spaanse, slechts zelden nam. Op 17 februari 1600 werd het vonnis uitgevoerd met de publiekelijke verbranding van Bruno op het Campo de' Fiori.

Een monument voor Bruno Ruim twee eeuwen was de naam Bruno zo goed als vergeten. Een enkele wetenschapper daargelaten was de filosoof voor de meeste Italianen een volslagen onbekende figuur. Rond de jaren dertig van de 19de eeuw kwam daarin plotseling verandering. De hernieuwde belangstelling voor de 16de-eeuwse filosoof hield verband met een veranderend politiek ideaal. De periode vanaf de jaren 1830 werd gekenmerkt door een groeiend nationaal bewustzijn en een streven naar vrijheid en onafhankelijkheid. Bij de nieuwe idealen van dit 'Risorgimento' hoorden nieuwe helden, in het heden maar vooral ook in het verleden. Bruno paste in dit beeld. Hij was Italiaan, had gestreden voor vrijheid van meningsuiting en religieuze tolerantie en, voor de dramatiek niet onbelangrijk, hij was voor zijn idealen gestorven. Met andere woorden, Bruno was bij uitstek geschikt om martelaar en held van 'la libertà del pensiero' te worden. Ook het feit dat hij eeuwenlang vergeten was geweest was in zekere zin een voordeel, omdat het betekende dat hij niet door eerder politiek gebruik was besmet.

In de loop van de 19de eeuw gingen in linksliberale kring stemmen op om een monument voor Bruno tot stand te brengen. De Romeinse studenten Adriano Colocci en Alfredo Comandini richtten hiertoe in 1876 een universitair comité op. Het was het begin van een grootse, zelfs internationale campagne voor de oprichting van een monument voor Bruno. Over de vorm die het zou moeten krijgen verschilden de meningen, maar één ding was duidelijk: het monument moest worden



Paus Pius IX krijgt van Garibaldi een 'comfortabeler' hoofddeksel aangeboden: de vrijheidsmuts. De paus antwoordde met het dogma van de onbevlekte ontvangenis (1854), de veroordeling van moderne leerstellingen in de Syllabus Errorum (1864) en het dogma van de pauselijke onfeilbaarheid (1870) Uit W.E. Mosse, Liberal Europe (Londen 1974).



Paus Pius IX (1792-1878). Foto archief SH.

neergezet op de plek waar bijna drie eeuwen eerder de brandstapel had gestaan, midden op het Campo de' Fiori.

Nieuwe monumenten Het tijdstip was goed gekozen. Niet alleen was in 1876 voor het eerst in het verenigde Italië een linksliberale regering aan de macht, in Rome was het klimaat uitzonderlijk gunstig voor de oprichting van monumenten. Er heerste een sfeer van vernieuwing in de stad, die nog maar enkele jaren fungeerde als hoofdstad van Italië. Het was pas zes jaar geleden dat troepen van koning Victor Emanuel een bres sloegen in de Romeinse stadsmuur en daarmee een einde maakten aan de eeuwenlange pauselijke heerschappij over de stad. Rome werd omgedoopt tot 'Roma Capitale', hoofdstad van het verenigde Italië. Voortaan zou de paus alleen nog leider van de katholieke kerk zijn, zonder enige wereldlijke macht.
De nieuwe situatie moest voor iedereen in Rome zichtbaar worden gemaakt. Overal in de stad werden monumenten opgericht voor helden van het koninkrijk Italië en zijn nieuwe hoofdstad. Na het eerste, antieke, Rome en het daarop volgende pauselijke Rome zou het 'derde Rome' een nieuwe, verlichte tijd inluiden. Beroemde wegbereiders van het verenigde Italië als Garibaldi, Cavour, Victor Emanuel en Mazzini werden met grootse monumenten geëerd.
Meer dan alleen als een herinnering aan het glorieuze verleden vervulden de monumenten een politieke functie in het heden. Ze waren enerzijds bedoeld om de nieuwe idealen van vrijheid, onafhankelijkheid en nationalisme te benadrukken, anderzijds dienden ze als historische legitimering van de nieuwe staat. Door met monumenten de aandacht te vestigen op het 'nationale' verleden werd de historische continuïteit voor iedereen zichtbaar benadrukt.

Weerstand vanuit het Vaticaan Het initiatief van het Bruno-comité leek uitstekend op deze monumentenpolitiek aan te sluiten. Toch werd het voorstel van 1876 in de gemeenteraad niet enthousiast ontvangen. Er bleek niet voldoende steun voor het initiatief te bestaan en het voorstel werd weggestemd. In 1878 probeerde de commissie het opnieuw, weer zonder resultaat. Aanvankelijk leek het vooral een financiële kwestie te zijn. Om dit probleem te ondervangen stelde de commissie voor in plaats van een beeld slechts een grote steen op het Campo de' Fiori te



'De apotheose van Giordano Bruno', ontwerp door Ettore Ferrari 1885. Uit L. Berggren, L. Sjöstedt, L'ombra dei grandi (Rome 1996).

plaatsen, als monument voor Bruno. Maar toen bleek, dat de weerstand vanuit de gemeenteraad niets met geld te maken had. De werkelijke reden lag in het overwegend klerikale karakter van de gemeenteraad. Voor de kerk was Bruno nog steeds een ketter en wel een ketter van de ergste soort, iemand die door de paus persoonlijk tot de brandstapel was veroordeeld. Het hoeft geen verbazing te wekken dat het Vaticaan weinig enthousiast was over het plan een monument op te richten ter nagedachtenis aan een dergelijke vijand van de kerk. Steeds duidelijker werd, dat voor de (pausgezinde) meerderheid van de gemeenteraad elk monument voor Bruno, in welke vorm dan ook, absoluut onacceptabel zou zijn. De verhoudingen tussen gemeenteraad en Bruno-comité verslechterden in snel tempo. Zowel binnen als buiten de gemeenteraad liepen de discussies hoog op en steeds meer mensen begonnen zich met de kwestie te bemoeien. Hoe meer tegenwerking er van de kant van de pausgezinden kwam, hoe feller de 'brunianen' werden.

'Brunomania' Antiklerikalen van allerlei aard deden mee aan de campagne voor oprichting van het monument. Velen van hen hadden banden met de vrijmetselarij, maar ook republikeinen en meer gematigde linksliberalen uit heel Italië sloten zich aan bij de brunianen. Ook vanuit het buitenland kwam steun voor het monument, vooral van liberale organisaties in Engeland. Eind 1877 verscheen een populaire biografie van Bruno door Colloci en ook door middel van pamfletten, herdenkingen en congressen werd voortdurend aandacht aan Bruno besteed.
De gemeenteraad hield echter voet bij stuk. In 1885 werd daarom een nieuw Bruno-comité gevormd, met daarin veel Italianen van aanzien. Ook onder de buitenlandse leden bevond zich een aantal grote namen: Hugo, Renan, Spencer, Swinburne, Haeckel, Gregorovius, Ibsen; aan beroemde supporters had Bruno geen gebrek. Mede dankzij de steun van dergelijke beroemdheden ontstond in de tweede helft van de jaren tachtig een ware 'Brunomania'.
Ondertussen groeide de weerstand aan katholieke zijde. Allerlei katholieke organisaties spraken zich uit tegen het monument en waarschuwden gelovigen zich niet in te laten met zulke ketterse ideeën. In 1886 publiceerde de priester Pietro Balàn *Di Giordano Bruno e dei meriti di lui ad un monumento*, de eerste in een lange serie katholieke publicaties die tegen het monument waren gericht. Ook de katholieke pers was eenduidig in haar veroordeling van het monument voor Bruno, maar de 'Brunomania' was niet meer te stuiten.

Het beeld van Ferrari Al had de gemeente nog steeds geen toestemming gegeven voor de plaatsing van het monument, in de tweede helft van de jaren tachtig werd duidelijk dat dit niet lang meer zou duren. De commissie besloot dan ook niet langer te wachten met de vervaardiging van het monument. In 1886 werd de Romeinse beeldhouwer Ettore Ferrari door het Bruno-comité officieel benoemd tot uitvoerder van het project. De keuze voor Ferrari was niet toevallig. Hij stond bekend als links en antiklerikaal, hetgeen hem al bijna bij voorbaat tot een voorstander van het monument maakte. Hij zetelde in bijna alle belangrijke culturele commissies en was betrokken bij een groot aantal prestigieuze bouw- en beeldhouwwerken in Rome. Maar ook politiek was hij actief. Ferrari maakte deel uit van talloze republikeinse, democratische en antiklerikale verenigingen en was bovendien zeer actief in de vrijmetselarij.
Monumenten dienden in zijn optiek niet zozeer om eer te bewijzen aan bepaalde personen of momenten uit het verleden, maar vooral om bepaalde visies op het heden te legitimeren en te heroïseren. Het monument voor Bruno is het voorbeeld bij uitstek van de 'politieke' beeldhouwkunst van Ferrari. Het bronzen standbeeld staat op een sokkel waarop drie belangrijke momenten uit Bruno's leven zijn afgebeeld. Op het eerste reliëf is hij te zien als docent aan de universiteit van Oxford, op het tweede in de rechtszaal tijdens zijn veroordeling door de Inquisitie en het derde reliëf verbeeldt zijn dramatische einde op de brandstapel. Boven deze drie afbeeldingen zijn acht medaillons aangebracht van beroemde vrijdenkers; stuk voor stuk een directe aanklacht tegen de paus. De boodschap is niet mis te verstaan: het moderne Italië van liberalisme en vooruitgang laat zich niet langer domineren door het Vaticaan. Het conflict om de oprichting van standbeeld voor Bruno ging om meer dan alleen een monument, het ging om de beslechting van een veel oudere strijd, de strijd tussen de pauselijke en de wereldlijke staat. Sinds de inname van Rome in 1870 had de paus geen daadwerkelijke macht meer over de stad, maar toch was zijn aanwezigheid als 'politieke gevangene' nog overal voelbaar. Pius IX en zijn opvolger Leo XIII verzetten zich met hand en tand tegen de nieuwe situatie. Al had de paus formeel niets te meer zeggen over zaken die niet strikt het geloof betroffen, toch kon hij met herderlijke brieven en politiek-religieuze uitspraken nog zeer veel invloed uitoefenen, zowel in Italië als daarbuiten. Rome bestond als het ware



Portret van Ettore Ferrari door C. Grimaldi, ca. 1905. Uit L. Berggren, L. Sjöstedt, L'ombra dei grandi (Rome 1996).

uit twee gescheiden werelden, die elkaar zelfs binnen de gemeenteraad bevochten. Met de commotie rond het monument voor Bruno bereikte de vijandschap tussen de twee Rome's een hoogtepunt.
Hoe meer mensen zich met de kwestie van het monument bemoeiden, hoe groter de symbolische waarde van Bruno werd. Voor het Vaticaan was Bruno de verpersoonlijking van alles wat slecht, godslasterlijk en gevaarlijk was, en de 'bruno-mania' werd gezien als een teken van de algehele decadentie van de Italiaanse staat: het fin-de-morale van het fin-de-siècle. Een monument voor deze afvallige zou als een directe belediging van de paus worden opgevat. En niet ten onrechte. Bruno werd door het kamp van de tegenstander inderdaad zeer bewust gebruikt om duidelijk te maken dat er nieuwe, liberale tijden waren aangebroken, waarin geen plaats meer was voor een politieke rol van de paus. In linkse kringen stond de opstandige monnik symbool voor vrijheid, liberalisme en antiklerikalisme. Om de persoon van Bruno of om de inhoud van zijn denken ging het al lang niet meer; de strijd tussen voor- en tegenstanders van het monument was niets minder dan een zeer actuele politieke strijd tussen voor- en tegenstanders van de nieuwe liberale staat.
De ironie van Bruno was, dat juist hij, begonnen als Dominicaan, ter dood veroordeeld was door de Inquisitie, die immers voor een belangrijk deel uit Dominicanen had bestaan. Ook daarom was hij een belangrijk politiek wapen in handen van de antiklerikalen, als teken dat de kerk niet alleen van buiten, maar ook van binnenuit zou worden aangevallen. Met zijn religieuze opstandigheid en tegelijk tolerantie, zijn aandacht voor de wetenschap en zijn voorspelling van de komst van nieuwe, verlichte tijden, waren in Bruno de belangrijkste idealen van het moderne Italië verenigd.

De overwinning Hoe feller de brunianen werden, hoe vastbeslotener de klerikalen de komst van het monument probeerden te verijdelen. Na ruim tien jaar actie van het Bruno-comité had de gemeente nog steeds geen vergunning voor het monument gegeven; er was dan wel een zo goed als voltooid beeld, maar het mocht nergens staan. Maar in 1887 raakte het proces in een stroomversnelling. In dat jaar begon Francesco Crispi aan zijn eerste ambtstermijn als premier van Italië. Crispi stond niet alleen bekend als links en antiklerikaal, maar hij was ook, evenals Ferrari, grootmeester in de vrijmetselarij. Kortom, de nieuwe premier was 'bruniaan' in hart en nieren. Het duurde dan ook niet lang voor hij een doorbraak forceerde in de monumentkwestie.
Directe aanleiding was een bezoek in 1887 van hertog Leopoldo Torlonia, sinds 1882 waarnemend burgemeester van Rome, aan de Kardinaal Vicaris. De burgemeester bracht bij dit bezoek de beste wensen van het gehele Romeinse volk uit voor de jubilerende Paus Leo XIII. Dit verzoenende gebaar naar de paus toe stootte Crispi tegen de borst. Zijn reactie was luid en duidelijk: Torlonia werd met directe ingang ontslagen. Om elke indruk te vermijden, als zouden er banden zijn tussen het Vaticaan en het gemeentebestuur van de hoofdstad, besloot Crispi dat de oprichting van het monument voor Bruno, paradepaardje van het antiklerikalisme, geen moment meer mocht worden uitgesteld. Vanaf dat moment ging het snel. Nog hetzelfde jaar voltooide Ferrari zijn beeldhouwwerk. Een waarschuwing van de paus om toch vooral niet toe te geven aan de druk van de regering had geen resultaat en in december 1888 werd de definitieve concessie gegeven door de gemeente Rome. De paus sprak schande van de nieuwste ontwikkelingen, die volgens hem getuigden van een 'satanische haat tegen de goddelijke institutie van het pausdom'. Maar zelfs hij kon de komst van het monument niet meer tegenhouden. Op 9 juni 1889, veertien jaar nadat het idee voor het eerst geopperd was, werd voor een menigte van honderden toeschouwers het monument voor Bruno onthuld op het Campo de' Fiori, daar waar het nog steeds staat. Precies op de plek waar eens de brandstapel stond, kijkt Giordano Bruno nu peinzend voor zich uit, de blik gericht op het Vaticaan.



De inhuldiging van het Bruno-monument, 9 juni 1889. Uit L. Berggren, L. Sjöstedt, L'ombra dei grandi (Rome 1996).

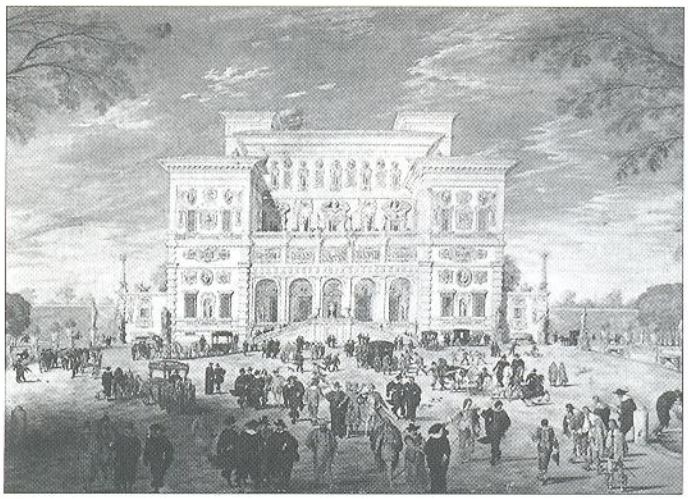
HANS DE VALK

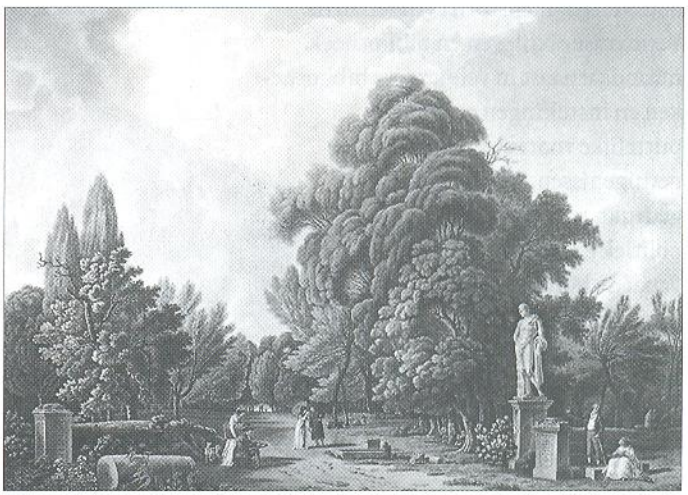
Het Nederlands Instituut te Rome

Een historische rondleiding



Het Nederlands Instituut te Rome heeft vele gezichten gekend. Begonnen als een uitvloeisel van de verzuiling in het vaderland, ontwikkelde het zich tot een radertje in de moderne universitaire machine. Wat gebleven is, zijn de warme herinneringen van de honderden bezoekers die er in de loop der tijd hun sporen hebben verdiend en nagelaten.



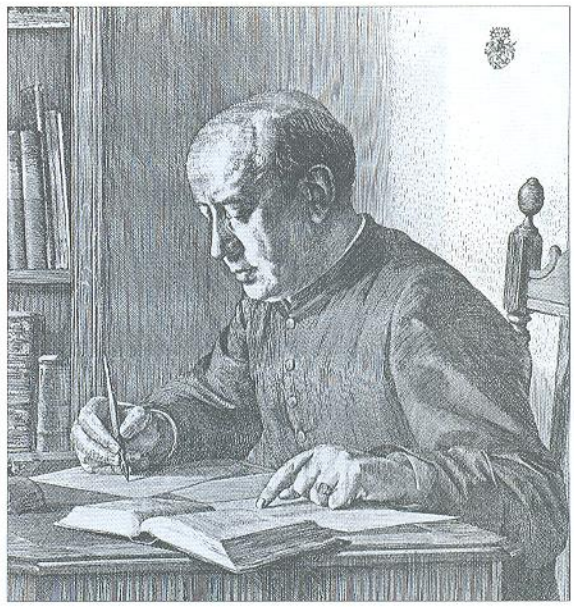


Boven: Het instituut vandaag de dag. Foto NIR. Onder links en rechts: De villa Borghese in de 18de eeuw. In het bijbehorende park zijn in de 20ste eeuw meerdere nationale instituten neergeplant, waaronder het Nederlands instituut. Uit C. Moatti, Op zoek naar het oude Rome (Houten, z.j.).

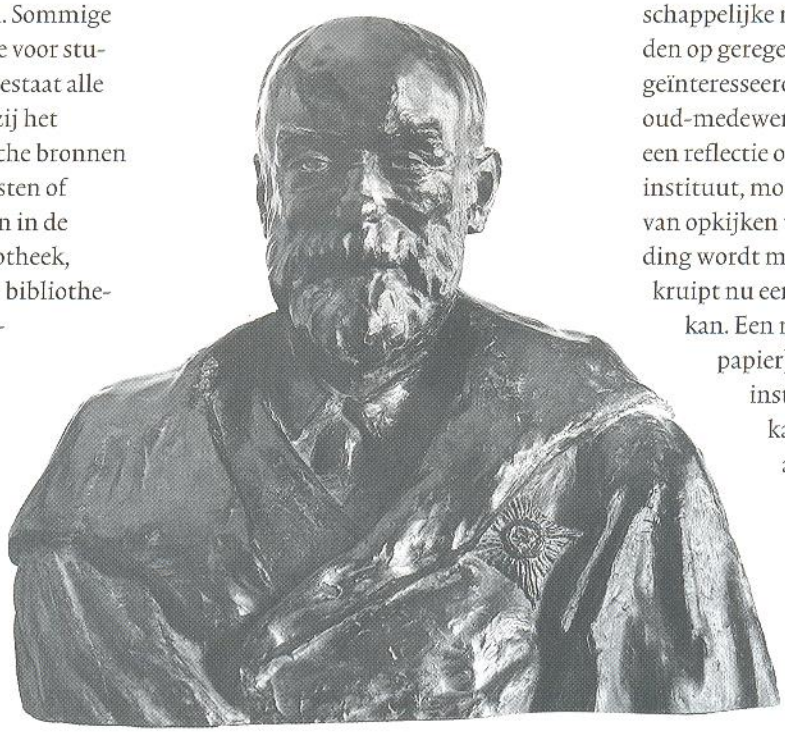
'Palazzina signorile immersa nel verde' – zo zou een Italiaanse makelaar de vestiging van het Nederlands Instituut te Rome (NIR) aanprijzen, om er onmiddellijk een forse prijs achter te zetten. Bij de bouw in 1933 werd het al beschreven als 'een fraaie buitenplaats, die gemakkelijk aan de een of andere Italiaanse graaf zou kunnen toebehoren' en die indruk maakt het nog steeds, zoals het ligt aan een stille zijstraat, de via Omero, gebed in het groen van de Villa Borghese. Maar de schijn bedriegt. Zo deftig en indrukwekkend is het instituut in 1904 niet begonnen en functioneert het ook al lang niet meer.

Op dit moment (1999) biedt het patricische gebouw onderdak aan een Nederlands interuniversitair instituut voor onderzoek en onderwijs, onder de hoede van de Rijksuniversiteit Groningen, dat vooral door zijn ligging in het buitenland ongewoon is. De stafmedewerkers werkzaam op de vakgebieden die het NIR bestrijkt – geschiedenis, kunstgeschiedenis en archeologie – worden vanuit Nederlandse instellingen gedetacheerd. Wetenschappelijke bezoekers uit Nederland, van doctoraalstudent tot hoogleraar, verblijven er voor een langere of kortere periode in gastenkamers van gepaste soberheid. Sommige van die gasten bezoeken Rome voor studie van de stad zelf – en daar bestaat alle reden voor –, anderen omdat zij het grootste pakhuis van historische bronnen in Europa is, of het nu om teksten of objecten gaat. Historici vinden in de Vaticaanse archieven en bibliotheek, maar daarnaast in vele andere bibliotheken en instellingen een onuitputtelijke voorraad getuigenissen, geschreven en gedrukt, van cultureel, politiek en kerkelijk leven vanaf de Middeleeuwen tot in de eigen tijd. Materiaal dat niet slechts op Rome, Italië of Europa, maar op de hele wereld betrekking heeft. Deze stad was immers heel lang simpelweg *Urbs*, *de* stad, centrum van het Romeinse rijk en daarna van de katholieke kerk, beide even expansief als centralistisch. Voor kunst- en architectuurhistorici of archeologen is Rome om dezelfde redenen een eldorado: zij vinden er een hoeveelheid kunstwerken, musea, collecties, monumenten en gebouwen die haar weerga niet kent en door vele gespecialiseerde bibliotheken en documentatiecentra wordt ontsloten, en archieven die ontstaan en achtergronden ervan kunnen onthullen.

Wie zich met de geschiedenis van de stad zelf bezighoudt, merkt al snel dat objecten van allerlei aard soms evenveel te zeggen hebben als documenten en vooral dat zij als een historische bron gelezen kunnen worden. Kunsthistorici en archeologen wisten dat al lang, maar voor historici kan het schokkend zijn te ervaren dat een geschreven of gedrukte tekst niet altijd het primaat hoeft te hebben. Geen plek is beter om zo'n ervaring op te doen dan een bij uitstek historische stad als Rome, waar de geschiedenis op straat ligt en tekens uit een lang verleden – het stratenplan, gebouwen (al dan niet ruïnes) met hun decoratie en monumetale kunstwerken – over elkaar heen buitelen. In hun onderlinge samenhang bezien en geanalyseerd, verhalen die tekens ook over de geschiedenis en soms een andere dan de documenten. Gebouwen, met hun stijl, functie, aankleding en bouwgeschiedenis vormen voor deze benadering ideale objecten. Het Nederlands Instituut te Rome kent op dit terrein een lange traditie door de wetenschappelijke rondleidingen, die de stafleden op geregelde tijden voor een geïnteresseerd publiek geven. Wie een oud-medewerker van het NIR vraagt om een reflectie op de geschiedenis van het instituut, moet er dan ook niet vreemd van opkijken wanneer hij op een rondleiding wordt meegenomen. Het bloed kruipt nu eenmaal waar het niet gaan kan. Een rondleiding (al is het op papier) met het gebouw van het instituut zelf als onderwerp, kan tegelijkertijd recht doen aan het verleden van een stukje Nederland in Rome en uitdrukking geven aan de ervaring die men daar opdoet. We treffen elkaar daarom in de *Valle Giulia*, de Juliaanse vallei, vanwaar een trap omhoog voert naar het Nederlands Instituut.



Potretgravure van Gisbert Brom. Archief NIR.



Borstbeeld van P.J. Blok. Foto NIR.

De omgeving De eerste vraag bij een rondleiding in Rome luidt traditioneel: 'Waar staan we hier?' De topografische context van een gebouw is hier van groot, soms doorslaggevend belang. Dat geldt ook in dit geval: de omgeving is letterlijk veelzeggend. We staan in een ondiepe vallei, inmiddels herschapen tot een brede verkeersader. Wanneer we links en rechts omhoog kijken, zien we aan één kant de daken van de wijk Parioli, het 'Wassenaar' van Rome, aan de andere kant de kruinen van de pijnbomen in de Villa Borghese. Dichterbij liggen verschillende imposante gebouwen, die de toon van de omgeving zetten: deftig. Het belangrijkste is stellig de prachtige *villa suburbana* van paus Julius III, fraaie Renaissance-bouw uit het midden van de 16de eeuw, die nu het gelijknamige Etruskisch museum (Museo di Villa Giulia) huisvest. Tot het begin van deze eeuw was het een stille en landelijke omgeving, totdat het terrein werd bestemd voor de buitenlandse paviljoens van een grote tentoonstelling. Dat was een in de 19de eeuw geliefkoosde vorm van nationale zelfrepresentatie, waarmee in 1911 te Rome een halve eeuw koninkrijk Italië werd gevierd. Er werd een brede allée aangelegd die het terrein ontsloot en die de naam kreeg *viale delle Belle Arti*, Weg van de Schone Kunsten. Een programmatische naam, die geconcretiseerd werd in het museum voor moderne kunst, dat nu met zijn neobarokke massa het uitzicht aan één kant domineert. Links daarnaast, verder naar boven, ligt de imposante classicistische voorgevel van de British School, met het museum de enige overblijfselen uit 1911. De toewijding aan de *artes* heeft het terrein echter behouden. In de buurt van het NIR ligt een reeks van vergelijkbare instellingen: Roemenië, Egypte, België, Zweden, Denemarken, Oostenrijk en Japan zijn hier vertegenwoordigd met (cultuur)instituten en academies.
De deftige, indrukwekkende omgeving plaatst het NIR in een duidelijke context. De tentoonstelling van 1911 moest het liberale Italië op de Europese kaart zetten in concurrentie met de grote natiestaten Engeland, Frankrijk en Duitsland. Dat gebeurde in Rome door natie en stad te presenteren als brandpunten van cultuur. De hoge cultuur was in veler ogen de missie van de Italiaanse natie, het terrein waarop zij op historische gronden het primaat opeiste. Deze gedachte werd gecontinueerd tijdens het fascistische regime, toen halverwege de jaren 1920 aan de landen die al instituten in Rome bezaten, vrijwel gratis percelen in de Valle Giulia werden aangeboden voor de bouw van nieuwe, representatieve onderkomens. Dergelijke 'ambassades' bewezen Italië de eer die het als culturele grootmacht toekwam en verwezen naar Rome als *speculum mundi*, spiegel van de wereld, in verleden en heden. De culturele vertegenwoordigingsfunctie die de nieuwe gebouwen als vanzelfsprekend kregen, onderstreepte dat karakter en bracht de Italiaanse staat en natie beter in het vizier. Een groot deel van de instituten had zich immers tot dan toe vooral gericht op het Vaticaan, waar de rijkdommen van bibliotheek en archief sinds 1880 vele geleerden en onderzoekers hadden aangetrokken. In het Nederlandse geval zijn de Italianen in elk geval in die heroriëntatie geheel geslaagd; zij werd na de Tweede Wereldoorlog bezegeld door de aanstelling van drie achtereenvolgende directeuren van het NIR tot cultureel attaché bij de Nederlandse ambassade (1950-1989). Hun voorganger Hoogewerff (1924-1950) was dat formeel niet, maar met een rang lager dan die van cultureel gezant zou hij waarschijnlijk ook niet tevreden zijn geweest. De inrichting van het 'Huis voor Kunsten en Wetenschappen' dat onder zijn bewind in 1933 werd geopend, laat dat heel goed blijken. Dat wordt duidelijk wanneer we de trappen opgaan en het huis van dichterbij bekijken. Vóór we dat doen, moet er iets anders aan de orde komen. We hebben de Italiaanse omgeving en context van het instituut bekeken zoals het in 1933 op deze plaats werd gevestigd. Het bestond echter al vanaf 1904 en functioneerde tevoren vooral in een Nederlandse nationale context. Ook die, in de Valle Giulia onzichtbare kant van de zaak moet bij deze rondleiding worden betrokken.



Mussolini wordt door Hoogewerff uitgeleide gedaan bij de opening van het instituut. Foto NIR.

'Nationaal-katholieke' fase Bij de oprichting van een Nederlandsch Historisch Instituut in Rome speelden bijzondere factoren een rol. In de decennia rond 1900 onderging ons land een proces van nationale integratie die, in afwijking van het Europese patroon, een typisch Nederlandse vorm kreeg. De 'protestantse natie', waarin de grote katholieke minderheid zich lastig liet voegen, maakte plaats voor het verzuilde Nederland met zijn drie 'volksdelen', elk met hun eigen geschiedenis en daarmee hun eigen aandeel in de nationale geschiedenis. Dat was van groot belang, omdat elders het nationalisme gewoonlijk één samenhangend beeld van het verleden trachtte op te leggen om



De nationalistische cultus van de 'Romanità' in de praktijk: het klassieke Rome verbonden met Mussolini's fascistische Italië. Uit A. Bosch & L.H.M.Wessels, Veranderende grenzen. Nationalisme in Europa, 1919-1989 (Nijmegen 1992).

daarmee één programma voor het heden te legitimeren.
Het verleden werd in Nederland verzuild, zoals de hele samenleving. Er werd in 1902 op nationaal niveau een 'neutraal' lichaam ingesteld dat de gezamenlijke belangen op historisch terrein moest beheren: de Commissie van Advies voor 's Rijks Geschiedkundige Publicatiën, de latere Rijkscommissie voor Vaderlandse Geschiedenis. Hierin werd een zetel – laten we het maar 'de roomse zetel' noemen – ingeruimd voor de katholieke geestelijke en historicus Gisbert Brom. Deze had al eerder betoogd dat het katholieke volksdeel een eigen geschiedenis had, waarvan de bronnen in belangrijke mate in Rome te vinden waren. Het eerste product van de commissie was een beleidsplan ten aanzien van de leemten die moesten worden opgevuld om de beoefenaren van de geschiedenis aan 'objectief' bronnenmateriaal te helpen. Daarin werden ook de Vaticaanse bronnen voor de Nederlandse kerkelijke geschiedenis van de 16de tot de 18de eeuw opgenomen. Die periode was natuurlijk geen toeval: de Opstand en de Gouden Eeuw, plechtankers van het nationaal gevoel, moesten ook een rooms gezicht krijgen. Het daarvoor noodzakelijke vooronderzoek was ingesteld door P.J. Blok, hoogleraar te Leiden. In 1903 vertrok Gisbert Brom naar Rome. Kort daarna was er een officieus instituut, dat een decennium later geformaliseerd werd tot rijksinstelling.
Betekent dat nu, dat het Nederlands Historisch Instituut te Rome een succesvol product van de verzuiling is? Zo kun je het bekijken, maar we kunnen beter spreken van een geslaagd product van nationale integratie. Het merkwaardige is namelijk, dat de aandrang tot dat onderzoek in Rome niet alleen uit katholieke hoek kwam. Aan de wieg van deze instelling stonden een Leids historicus, de conciliante liberaal P.J. Blok (1855-1929), een katholieke ambtenaar, de bekende culturele dictator jhr. mr. Victor de Stuers (1843-1916), hoofd van de afdeling Kunsten en Wetenschappen van het ministerie van Binnenlandse Zaken, en de katholiek Gisbert Brom (1864-1915), geestelijke van het aartsbisdom Utrecht. Die laatste twee waren geen ultramontaanse houwdegens van het oude type. Het ging hen alle drie om het nationale aspect. De Stuers mikte op een culturele heropleving van Nederland als natie, waarbij het *hele* verleden de rol van leermeester vervulde. Het toegankelijk maken van archivalia waarin dat verleden lag opgesloten, had voor hem een sterke prioriteit. Blok wees in 1901 niet alleen de overheid, maar ook zijn katholieke landgenoten op het belang van de Vaticaanse archieven. Voor de katholieken lag daar hùn geschiedenis; maar ook de veel te introspectieve Nederlandse geschiedschrijving kon het 'wereldhistorische' perspectief van dit materiaal goed gebruiken. En Gisbert Brom vertegenwoordigde de moderne, offensieve christen-democratische stroming in het Nederlands katholicisme, die 'katholiek Nederland' sterk genoeg achtte om ook de wetenschappelijke confrontatie aan te kunnen. Hij ging aan de slag om *wetenschappelijke* leemten in de geschiedkennis op te vullen en zo het katholieke volksdeel naar de normen van de tijd op de historische kaart te zetten.
De periode van 1904 tot 1924, toen achtereenvolgens Gisbert Brom (tot 1915) en A.H.L. Hensen (1854-1932) het directoraat voerden, kunnen we daarom de 'nationaal-katholieke' fase van het NIR noemen, in zoverre dat dit aspect het sterkst op de voorgrond trad. In het gebouw van 1933 is die fase enigszins weggedrukt, zoals we hierna zullen zien. Brom en zijn opvolger behoorden beiden tot het geringe contingent van Nederlandse geestelijken die in Rome hadden gestudeerd. Zij zochten hun taak vooral in het objectief documenteren van het Nederlands katholiek verleden zoals dat in de kerkelijke archieven en bibliotheken in Rome te vinden was. Misschien speelde protestantse prikkelbaarheid daarbij nog een rol. Brom en Hensen zetten dan ook een bronnenpublicatie in de steigers, die verscheen in de *Rijks Geschiedkundige Publicatiën* (RGP) en na enkele uitbreidingen en vele banden *Romeinsche Bronnen* en *Romeinse bescheiden* pas in 1996 werd afgesloten. Tevoren liet Brom in de RGP een analytische inventaris in vier banden verschijnen, waarin alle bronnen in Rome van belang voor de Nederlandse geschiedenis werden opgesomd. Want naast het nationaal-katholieke (dat vooral in historisch onderzoek tot uitdrukking kwam) stond van het begin af ook een ander aspect op de agenda van het NIR, dat we het nationale of nationaal-humanistische zouden kunnen noemen en dat onder het directoraat van G.J. Hoogewerff zowel uiterlijk als wetenschappelijk (cultuurhistorisch)

veel sterker op de voorgrond zou treden. Bij de onverwachte dood van Gisbert Brom in 1915 bleek dat nog niet mogelijk. De niet-katholiek Hoogewerff werd toen voor de opvolging naar voren geschoven, maar dat was door Blok voorkomen. 'Men zou eens wat hooren van katholieken kant!', waarschuwde hij het ministerie. In 1924 was dat niet meer het geval en werd Hoogewerff tot directeur benoemd. Op dit punt aangekomen, kunnen we onze rondleiding voortzetten: het instituut dat we nu gaan bekijken, was namelijk in hoge mate zijn schepping.



De bibliotheek 1933. Foto NIR.

'Nationaal instituut' Onder Brom en Hensen was de huisvesting van het NIR steeds bescheiden gebleven. Brom begon met een stoel, een tafel en een boekenkast zelfs in andermans huis: op het Pruisisch Historisch Instituut. Dat deed echter in bevoegde ogen afbreuk aan de eer van het koninkrijk en het instituut begon aan een dwaaltocht door Rome, waarbij telkens een groter onderkomen moest worden gehuurd. Geen daarvan was echt indrukwekkend. Onder Hoogewerff, die in 1924 het roer overnam, veranderde dat. Om te beginnen huurde hij na zijn aantreden een onderdak op stand: de 'Villino Paola' aan de via Savoia. Daarbij bleef het niet: nog geen tien jaar later was er een eigen nieuwbouw. Wanneer we ervan uitgaan dat het nationaal-katholieke aspect van het NIR tijdens het directoraat van Hoogewerff voor het nationale moest plaatsmaken, rijst onmiddellijk de vraag, of dat tot uitdrukking komt in de nieuwbouw van het instituut, die begin jaren '30 verrees in een omgeving die daar alle aanleiding toe gaf. De stijl van het gebouw laat dergelijke intenties niet onmiddellijk onderkennen: er is geen sprake van specifieke verwijzingen naar Nederland. Wat we nu zien, is een zwaar, sober, Italiaanshistoriserend gebouw vrijwel zonder geveldecoratie. De voorgevel krijgt een extra accent door de uit zuilen en pilasters opgebouwde ingangspartij met een loggia erboven. Daarboven is een plaquette aangebracht met de naam 'Institutum Neerlandicum'. Op zichzelf is de stijl van het gebouw niet zo verbazingwekkend, wanneer men weet dat van Italiaanse kant werd geëist dat het monumentaal zou moeten zijn en zich harmonisch zou moeten voegen in de bestaande omgeving. Maar dat heeft de Belgen niet belet om zes jaar later naast het Nederlands Instituut een modernistisch geïnspireerde Academie neer te zetten, nota bene een ontwerp van dezelfde Italiaanse architect Cipriani, die het Nederlandse gebouw had getekend. Hadden we van Nederland, dat in het 'Nieuwe Bouwen' van de jaren 1920 en 1930 een vooraanstaande plaats innam, niet hetzelfde mogen verwachten? En dat temeer, omdat juist die modernistische bouwstijl in het fascistische Italië veel krediet had, aangezien het 'moderne' en 'revolutionaire' karakter van de beweging erin tot uitdrukking kon komen?

Het voorgaande roept vragen op. Waarom is voor deze stijl gekozen? Wat probeert het gebouw uit te drukken? Hoe is het functioneel ingericht? Om daarover iets meer aan de weet te komen, gaan we via de toegangstrap naar binnen. In de ingangshal van het instituut vinden we naar Italiaanse gewoonte de groten van het voorgeslacht uitgebeeld in een kleine *Ahnengaleric*: portretbusten van de bebaarde P.J. Blok en van de derde directeur en bouwheer Hoogewerff, aan wie



Het Nederlands Instituut te Rome, ca. 1950. Foto NIR.

ook nog eens een plechtstatige Latijnse inscriptie is gewijd. Diens opvolger J.J. Poelhekke (1950-1965) is nog slechts met zijn markante kop vertegenwoordigd en van de directeuren daarna ontbreekt elk spoor. Datzelfde geldt voor de eerste twee directeuren Brom en Hensen. Het zou voor de hand liggen om daaruit te concluderen, dat de vier decennia na 1924 de glorietijden van het instituut waren en in zekere zin was dat ook zo. In elk geval is de status van het NIR in Italië nooit hoger geweest: bij de opening in 1933 was de *Duce* Mussolini zelf aanwezig en bij de viering van het 50-jarig bestaan in 1954 zat president Luigi Einaudi op de voorste rij.

Wie de plattegrond van het gebouw uit 1933 bekijkt, die nog grotendeels op de bestaande begane grond is terug te vinden, komt haast vanzelf tot de conclusie, dat het representatieve aspect veruit de voorrang had boven het functionele. Met sommige gevolgen van die opzet worstelt het huidige instituut nog steeds. Na de voorhal volgde een hoge en onnodig grote hal, waarop de directiekamer uitkwam. Van hieruit keek men in de ruim opgezette, stille bibliotheek. Hier had oorspronkelijk het borstbeeld van Blok een ereplaats. De atelierruimte voor kunstenaars en de gastenkamers waren van dit deel van het huis afgescheiden en hadden een eigen ingang. Hier werd niet zozeer een onderzoeksinstituut neergezet, maar het hoge, indrukwekkende decor van een nationaal-wetenschappelijke ambassade, waar de schaarse bibliotheekbezoekers slechts enkele uren per dag terecht konden. Het representatieve karakter wordt nog duidelijker, wanneer we de eerste verdieping bekijken, te bereiken via een fraaie binnentrap en even hoog als de begane grond. Die bevatte vrijwel alleen het op prinselijke schaal aangelegde appartement van de directeur. De wetenschappelijke gasten daarentegen verbleven in het souterrain samen met het directorale dienstpersoneel. Kwade tongen noemden het instituut ook wel 'Villa Hoogewerff'.

Aangezien de architect wel degelijk modern kon bouwen, ligt de veronderstelling voor de hand dat stijl en indeling van het huis niet alleen door Italiaanse voorschriften, maar ook door bouwheer Hoogewerff zijn bepaald. Mogelijk geven zij uitdrukking aan de wens om het 'Huis voor kunsten en wetenschappen' als trait d'union tussen Italië en Nederland uiterlijk te laten aansluiten bij een verleden, waarin de banden tussen Nederland en Italië intenser en belangwekkender waren dan in het heden, dat zich op dat verleden kon inspireren. Juist dat verleden bestudeerde Hoogewerff en op dat terrein publiceerde hij een stroom van boeken en artikelen. Hoogewerff was opgeleid als historicus en al onder Brom in 1909 aan het NIR verbonden, om er te werken aan een andere opdracht: de uitgave van bescheiden in Romeinse archieven en bibliotheken betreffende Nederlandse kunstenaars en geleerden. Hij publiceerde daarover in snel tempo drie banden in de RGP en kwam langs deze weg op het kunsthistorische pad terecht. Daarna vervolgde hij het onderzoek naar de cultuurhistorische betrekkingen tussen Nederland en Italië, maar ontwikkelde hij zich tevens tot een kunsthistoricus *pur sang*, die ook het methodische en iconologische onderzoek niet schuwde. Gaf de eerste sector van zijn wetenschappelijke bemoeienis uitdrukking aan niet confessioneel gebonden, werkelijk nationale aspecten van de historische betrekkingen tussen Nederland



Het mozaïek van F. Randag in de hal: paus Alexander VI met de heilige Bonaventura. Foto NIR.



In mei 1954 werd het 50-jarig bestaan van het instituut met grote luister gevierd. Hier wordt de president van Italië opgewacht door onder meer de oudste zoon van directeur Poelhekke, Fabio. Foto NIR.



De 'Friezenkerk' nabij de Sint-Pieter. Prentbriefkaart van Hoogewerf aan zijn ouders met gravure door M.C. Escher, een van de vele gasten van het NIR. Archief NIR.

en Italië, zijn bezigheden op het tweede terrein accentueerden de supranationale betekenis van het wetenschappelijk werk in Rome. Door de aanwezigheid van een archeoloog sinds 1920 werd dat nog onderstreept. Dit alles sloot uitstekend aan bij de Italiaanse nationale aanspraken op het culturele primaat in Europa, die in de periode van het fascisme extra nadruk kregen. De cultus van Rome kon na de verzoening tussen Italië en het Vaticaan in 1929 naar het christelijke en pauselijke Rome worden uitgebreid. In de hal van het NIR wordt die continuïteit gesymboliseerd door twee mozaïeken van de hand van de Nederlandse pater H. Randag, die de symbiose van het heidense en het christelijke Rome tonen in de figuren van Julius Caesar en Seneca enerzijds, de Nederlandse paus Adriaan VI en de heilige Bonaventura anderzijds. Twee wijsgeren en twee ... keizers?

Het voorgaande maakt duidelijk, waarom het niet gemakkelijk is om tekens van het 'nationaal-katholieke' instituut uit 1904 terug te vinden in het gebouw van 1933. Maar wie tot voor kort in de bibliotheek goed om zich heen keek, zag op een wat verborgen plek een portretgravure hangen van Gisbert Brom in priestertoog. Verder hing er een kleine gesigneerde foto van de gereformeerde oud-predikant Abraham Kuyper, die als minister van Binnenlandse Zaken de oprichting van het instituut bekrachtigde. Dit verzuilde duo werd als het ware geneutraliseerd door een portret van Willem de Zwijger. Dat verwees naar een hogere nationale eenheid, die tijdens het Interbellum ook in Nederland de confessionele segregatie aan het oog begon te onttrekken. Dat lijkt ook meer naar de smaak van de gasten en bezoekers van het NIR, die tot de jaren 1960 een elitair gezelschap vormden, waar *standesgemässe* opvoeding en klassieke vorming zwaar wogen. Dat de directeur dat ook impliciet eiste, blijkt uit een brief aan de Rijksacademie voor Beeldende Kunsten te Amsterdam, waarin hij zijn bezwaar uitte tegen de criteria voor de toekenning van de Prix de Rome (de winnaars konden onderdak krijgen in het NIR): 'Niemand vraagt ernaar of de gegadigden (en hun dames!) ook voldoende ontwikkeling en beschaving bezitten om met vrucht hier te verblijven'.

De academische periode Wanneer we nu in de bibliotheek van het NIR staan en de situatie vergelijken met die op foto's uit de jaren 1930, valt op dat het 'gala-effect' geheel verdwenen is. Het aantal zitplaatsen is ruimschoots verdubbeld, de boekenplanken reiken tot het plafond, en het naastgelegen kunstenaarsatelier is al lang het slachtoffer geworden van de bibliotheek-expansie. Waar vroeger – naar een hardnekkige traditie wil – de naaktmodellen zich op een zitting prepareerden, zetelt nu de bibliothecaresse. De kunst is de deur uit gewerkt en de huisgod P.J. Blok naar de hal verbannen, om ook al voor boeken plaats te maken. Het wetenschappelijk bedrijf heeft sinds de jaren 1950 in het NIR zijn vleugels steeds verder uitgeslagen en daarmee andere traditionele taken en doelstellingen steeds verder naar de achtergrond gedrukt. Er zijn daarvoor verschillende oorzaken. Na de Tweede Wereldoorlog en de ondergang van het fascisme vielen de Italiaanse aanspraak op het culturele primaat en de ideologische betekenis van de stad Rome als factoren in het bestaan van de buitenlandse instituten weg. Dat ging geleidelijk, want structuren houden vaak nog stand wanneer de inhoud is verdwenen. Daarmee kwam ook minder nadruk te liggen op het 'nationale' karakter en de culturele vertegenwoordigingsfunctie van het Nederlands Instituut. De krachtige, later stormachtige groei van de Nederlandse universiteiten en het wetenschappelijk onderzoek zorgden voor een toenemend beroep op het NIR als onderdak voor doctoraalstudenten en onderzoekers. De democratisering van het hoger onderwijs in sociaal opzicht kwam tot uitdrukking in een beurzenstelsel voor het verblijf in Rome. Organisatorisch kreeg deze heroriëntatie haar definitief beslag in de overdracht van het NIR door het ministerie van Cultuur aan het ministerie van Onderwijs en Wetenschappen in 1989. Maar deze ontwikkelingen waren eerder al symbolisch aangekondigd toen een nieuwe deur de muur opende tussen het instituut en het gastenverblijf, die tot eind jaren 1950 streng van elkaar gescheiden waren.

Drie directeuren hebben sinds 1950 het gebouw ingrijpend gewijzigd, en in al die gevallen is er sprake van aanpassing aan de expanderende en zich wijzigende wetenschappelijke functie van het instituut. Onder het bewind van de historicus

J.J. Poelhekke (1950-1965) werden de wetenschappelijke gasten uit het souterrain verlost. Wanneer we de zojuist genoemde deur openen en in het trappenhuis omhoog gaan, komen we uit op een nieuwe verdieping, die in 1958 op het bestaande gebouw is gezet. Hier konden tien gasten verblijven voor perioden van langdurig onderzoek, variërend van enkele maanden tot soms meer dan een jaar. Keren we terug naar de eerste verdieping, dan blijkt de bestemming daarvan tijdens het directoraat van de kunsthistoricus J. Offerhaus (1981-1987) sterk veranderd. Het directieappartement werd drastisch verkleind tot ongeveer een derde van het oorspronkelijke. De privé-ruimte van de directeur werd openbaar: zit- en eetkamer veranderden in twee kleine zalen geschikt voor voordrachten en symposia.
In dat souterrain zoals het nu is, kunnen we onze rondleiding het best beëindigen, omdat hier de laatste verbouwing heeft plaatsgevonden in 1994, met als doel de infrastructuur beter aan de universitaire eisen aan te passen. Inmiddels was immers het NIR door het ministerie van Onderwijs en Wetenschappen in 1989 toegewezen aan de universiteiten, met die van Groningen als beheerder. Daarmee werd de verschuiving in taak en doelstellingen die in de jaren 1950 was begonnen, formeel voltooid. Onderzoek, onderwijs en wetenschappelijke dienstverlening werden nu de hoofdtaken, uit te voeren in goed overleg met de Nederlandse universitaire wereld. De directeur van dat moment, Th. Meijer (1987-1997), opgeleid als oud-historicus, was echter afkomstig van het ministerie van CRM en zag aanvankelijk weinig heil in deze definitieve overgang naar het andere kamp. Hij gaf zich echter snel gewonnen en begon met enthousiasme aan de verdere aanpassing van zijn nu interuniversitaire instituut aan de gewijzigde verhoudingen. De verbouwing in het souterrain in 1994 geeft dat heel aardig weer. Er werd een lichte en bruikbare groepsaccommodatie aangelegd met een seminar-ruimte. Door het verkorten van de studieduur is de universitaire onderwijspraktijk veranderd en zijn het aantal doctoraalstudenten en de gemiddelde duur van hun verblijf in Rome flink gedaald. Dat kan worden opgevangen door de mogelijkheid voor korte, gerichte verblijven in Rome in de vorm van blokcursussen en intensieve excursies. De *grand tour* van vroeger is vervangen door *petits tours*. Zo krijgt de onderwijscomponent van het NIR een sterker accent en worden de banden met de universitaire achterban aangehaald. De tweede verdieping herbergt steeds meer jonge afgestudeerden, die als AIO of OIO onder begeleiding van de staf aan een promotie-onderzoek werken.
In het onderzoek van gasten en stafleden is de stad Rome steeds centraal blijven staan, als direct onderwerp van studie of als plaats waar de golven van de tijd enorme hoeveelheden relicten uit het verleden hebben gedeponeerd in de vorm van geschreven of gedrukte bronnen en kunstwerken. In Rome verdampen introspectie en chauvinisme, en de bronnen missen er het fragmentarische en eenzijdige dat zij elders vaak hebben. Dat was al in 1898 de conclusie van P.J. Blok, toen hij bij de rijksoverheid aandrong op de vestiging van een Nederlands instituut. Zij geldt nog steeds. Misschien is toch te overwegen om Blok weer op zijn voetstuk in de bibliotheek van het NIR – de centrale plaats van het huis – terug te zetten. Het instituut, zoals het op dit ogenblik functioneert, beantwoordt immers grotendeels aan de doelstellingen die hij in 1903 formuleerde: wetenschappelijke afdelingen voor historisch, kunsthistorisch en archeologisch onderzoek; onderwijs en mogelijkheden tot een kort studieverblijf in Rome voor studenten en afgestudeerden in die disciplines. Hij pleitte toen, in plaats van de cultureel-wetenschappelijke ambassade die er in 1933 kwam, voor 'een bescheiden woning, waarin een tiental kamers in gereedheid kunnen worden gehouden voor jonge geleerden en kunstenaars, die er tegen matige vergoeding een gezellig en gemakkelijk huis konden vinden'. Het heeft tot 1958 geduurd, maar iedereen die sindsdien op het Nederlands Instituut heeft verbleven, kan beamen dat die laatste doelstelling is verwezenlijkt, hoe weinig bescheiden de woning ook van buiten oogt.

De Schrijver



Als er één land was waar Louis zich thuisvoelde, dan was het Italië, waar blanke steden onder blauwe luchten lagen, waar het verleden, in al zijn door Couperus' romantische visie gekleurde heftigheid van emoties als het ware nog leefde. Dus verbleef de Hagenaar er vaak, aan de kust, in Firenze, maar vooral in Rome, de Eeuwige Stad die hij in vele korte verhalen en in een aantal grote romans deed herleven – misschien omdat het klimaat, de kleuren en de magische karakteristieken van deze stad hem toch ook aan Indië deden denken? Hij schetste de grootsheid èn de vuiligheid van Rome: in de klassieke Oudheid, in zijn magistrale *Berg van Licht*, in de tijd van de Borgia's in een reeks fraai sfeergetekende vignetten, en in zijn eigen tijd in de romans *Metamorfoze*, en *Langs Lijnen van Geleidelijkheid* die beide op onnavolgbare wijze het leven en de emoties oproepen van de vele Europeanen voor wie deze stad van een religieus tot een seculier pelgrimsoord was geworden, of, zelfs, tot een levensbehoefte, zoals voor hemzelf. Illustratie: Louis Couperus in 1916, schilderij door A.G. van Welie, verbrand in 1945. Foto IB, Den Haag. *P. Rietbergen*

literatuur

Domus Aurea P. MEIJBOOM

A. Boethius, *The Golden House of Nero* (1960); E.M. Moormann, 'Vivere come un huomo. Nerone e la sua Domus Aurea', in *Horti Romani* (6 Suppl. B Com) (te versch.); Voor het park zie: W.J.Th. Peters, 'Tacitus en Suetonius over het park in Nero's Domus Aurea', in *Noctes Noviomagenses J.C.F. Nuchelmans oblatae* (1985) 105 ff.; *Mentalitätswandel im Rom des frühen Kaiserzeit* (1993); J.L. Voisin, 'Ex oriente sole (Suetone, Ner. 6). 'Alexandrie la Domus Aurea' in *L'Urbs, espace urbain et histoire, Ier siècle av. j.c.-3e s. apres J.C.* (1987) 509 ff.; J.P. Néraudau, *L'Olympe du Roi-Soleil. Mythologie et idéologie royale au Grand Siècle* (1986); P.v. Heck, *Tommaso Campanella. De Zonnestad* (1989); De auteur werkt samen met Dr. E.M. Moormann aan de publicatie van de wand- en gewelfdecoraties van de Domus Aurea (zie *Scarabee* 11 (1994) 25 ff.)

St-Pieter S. DE BLAAUW

J. Christern, 'Der Aufriss von Alt-St.-Peter' I. *Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte* LXII (1967), 133-183; deel II met K. Thiersch in LXIV (1969), 1-34; C.L. Frommel, 'Die Peterskirche unter Papst Julius II im Licht neuer Dokumente'. *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* XVI (1976), 57-131; R. Krautheimer et al., *Corpus Basilicarum Christianarum Romae. The Early Christian Basilicas of Rome (IV-IX Cent.)* Deel V (Rome-N.York 1977); H. Saalman, 'Die Planung Neu St. Peters: Kritische Bemerkungen zum Stand der Forschung'. *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst* XL (1989), 102-140; B. Kempers, 'Diverging Perspectives – New Saint Peter's... *Mededelingen van het Nederlands Instituut te Rome* LV (1996), 213-251; *L'Architettura della Basilica di San Pietro: Storia e Costruzione*. Atti del Convegno Internazionale di Studi, Roma, Castel S. Angelo 7-10 novembre 1995 (Rome 1997) (Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura 25-30); L. Rice, *Altars and altarpieces of New St. Peter's: Outfitting the Basilica, 1621-1666* (Cambr. 1998).

Bernini B. TREFFERS

F. Borsi, *Bernini architetto* (Milaan 1980); A. Coliva, S. Schütze (red.), *Bernini Scultore. La Nascita del Barocco in Casa Borghese* (Rome 1998, tent. cat); T.A. Marder, *Bernini's Scala Regia at the Vatican Palace. Architecture, Sculpture, and Ritual* (Cambr. 1997); B. Treffers, *Een hemel op aarde. Extase in de Romeinse barok* (Nijmegen 1995); B. Treffers, 'Il cuore malato', in: *Scienza e Miracoli nell'arte del '600. Alle origini della medicina moderna* (Rome 1998, tent. cat.); B. Treffers, 'Het lichaam als geloofsmachine' in: *De grenzen van het lichaam*, (Utr. 1998).

Obelisken K. VAN BERKEL

C.G. d'Onofrio, *Gli obelischi di Roma* (Rome 1962); E. Iversen, *Obelisks in exile* I-II (Kopenh. 1968-1972). Deel 1 bespreekt de obelisken in Rome; E. Batta, *Obelisken: aegyptische Obelisken und ihre Geschichte in Rom* (Frankf. a.M. 1986); A. Grafton, *Rome reborn. The Vatican Library and Renaissance culture* (Wash. 1993).

Beeld voor Bruno L. VAN HASSELT

L. Berggren, 'Arte monumentale e topografia politica. Alcuni progetti a Roma alla fine dell'Ottocento...' *Analecta Romana* XXII (1994) 135-152; L. Berggren, Z. Sjostedt, *l'Ombra dei grandi. Monumenti e politica monumentale a Roma (1870-1895)* (Rome 1996); W. Boulting, *Giordano Bruno. His life, thought and martyrdom* (Londen 1930); A. Caracciolo, *Roma Capitale. Dal Risorgimento alla crisi dello stato liberale* (Rome 1984) 214-215; *Dizionario biografico degli Italiani* XIV (Rome 1972) 654-665; G. Gentile, *Giordano Bruno nella storia della cultura* (Palermo 1907). G. La Porta, 'Giordano Bruno: un filosofo al rogo', *Roma. Ieri, oggi, domani* I (1988) 84-87; G. Piantoni, 'Arredo urbana di Roma Capitale fra il 1870 e il 1914 come messaggio politica-sinbolica' in: *La Capitale a Roma. Città e arredo urbano 1870-1945* (Rome 1991) 19-27; G. Piantoni, 'Monumenti di Roma Capitale' in: *Roma Capitale 1870-1911. Architettura e urbanistica...* (Rome 1984); *Sottoscrizione universitaria internazionale pel monumento da erigersi sulla piazza di Campo dei Fiori a Giordano Bruno* (Rome 1876); G. Spadolini, *Le due Rome. Chiesa e stato fra '800 a '900* (Florence 1975). V. Spampanato, *Vita di Giordano Bruno. Con documenti editi e inediti* (Messina 1921).

NIR H. DE VALK

P.J. van Kessel (red.), 'Geschiedenis van het Nederlands Instituut te Rome, 1905-1965' in *Mededelingen van het Nederlands Instituut te Rome* 49 (1989); De eerste vier artikelen hieruit zijn in verkorte vorm opgenomen in P. Vian (red.), *Speculum Mundi. Roma centro internazionale di ricerche umanistiche*, Rome, z.j. [1992]), 295-329; deze bundel behandelt ook de overige buitenlandse instituten in Rome; K. Kooijmans, J.P. de Valk, 'Eene dienende onderneming. De Rijkscommissie voor Vaderlandse Geschiedenis en haar Bureau, 1902-1968', in *Bron en publikatie* (Den Haag 1985) 203-283; M. Dumoulin, 'La genèse de l'Institut Historique Belge de Rome (1889-1904)', *Bulletin de l'Institut Historique Belge de Rome* XLVI-XLVII (1976-1977) XV-XLI; G. Offenberg, 'Istituto olandese. Nederlandse wetenschappers in Rome', *Spiegel Historiael* 1994, 31-35; P.J. van Kessel, 'L'Archivio Segreto Vaticano e l'Istituto Olandese a Roma', in P. Vian (red.), *L'Archivio Segreto Vaticano e le ricerche storiche* (Rome 1983) 121-139; P.J. van Kessel, 'Overzicht van de belangrijkste verrichtingen van het Nederlands Historisch Instituut te Rome en van die der andere buitenlandse instituten aldaar op het gebied van de geschiedenis', *Mededelingen van het Nederlands Historisch Instituut te Rome* 35 (1971) 78-111. Zie voor biografieën van de directeuren het *Biografisch Woordenboek van Nederland*.

auteurs

Klaas van Berkel (1953) is hoogleraar in de geschiedenis na de Middeleeuwen te Groningen en redactielid van Spiegel Historiael.

Sible de Blaauw (1951) studeerde middeleeuwse geschiedenis te Groningen en promoveerde in 1987 op het proefschrift *Cultus et decor* te Leiden. Hij is nu hoofd van de afdeling kunstgeschiedenis bij het NIR. Sinds 1997 is hij tevens bijzonder hoogleraar voor de vroegchristelijke kunst en architectuur te Nijmegen (Van der Meer-leerstoel).

Laura van Hasselt (1974) voltooide onlangs haar studie nieuwste geschiedenis in Groningen, waarna zij enige tijd aan het Istituto Olandse een studie maakte van Rome in het fin-de-siècle. Thans loopt zij stage bij het Duitsland Instituut te Amsterdam.

Paul. Meyboom (1943) studeerde klassieke archeologie te Leiden en is aldaar universitair docent bij de faculteit Archeologie. Hij werkt momenteel aan de publicatie van de wand- en geveldecoratie in de Domus Aurea.

Hilde de Ridder-Symoens studeerde geschiedenis te Gent. Ze is hoogleraar in de geschiedenis der middeleeuwen aan de Vrije Universiteit Amsterdam en onderzoeksleider/gasthoogleraar aan de Universiteit Gent. Haar publicaties hebben vooral betrekking op de geschiedenis van het onderwijs en meer specifiek op die der universiteiten.

Peter Rietbergen is hoogleraar cultuurgeschiedenis aan de Katholieke Universiteit te Nijmegen. Recentelijk publiceerde hij *Europe: A Cultural history* (Londen 1998) en: *Geschiedenis van Nederland in Vogelvlucht* (Amersfoort 1998).

Bert Treffers (1948) studeerde kunstgeschiedenis te Groningen en doceert nu dat vak aan de KU Nijmegen. Hij is gespecialiseerd in de Italiaanse kunst, met name de Romeinse barok. Naast publicaties over de 19de eeuw en de Gregorius kapel in het Sacro Speco te Subiaco, verschenen van zijn hand *Caravaggio. Een genie in opdracht* (Nijmegen 1991) en in 1995 *Een hemel op aarde. Extase in de Romeinse barok*.

Hans de Valk (1946) studeerde geschiedenis te Nijmegen en verbleef midden jaren zeventig bij het NIR als onderzoeksassistent. Hij is stafmedewerker bij het Instituut voor Nederlandse Geschiedenis in Den Haag en in die functie was hij tussen 1995 en 1998 gedetacheerd aan het NIR. Hij publiceerde vijf banden in de RGP-Vaticaan-serie over de periode 1813-1914. Onlangs verscheen van zijn hand *Roomser dan de paus? Studies over de betrekkingen tussen de Heilige Stoel en het Nederlands katholicisme, 1815-1940* (Nijmegen 1998).